

Université de Montréal

**Modernité et contemporanéité de la poésie traditionnelle japonaise:  
Du rejet au recyclage**

par

Yuko Murakami

Département de littérature comparée

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M. A. littérature comparée)

Août 1997

© Yuko Murakami, 1997



PR

14

U54

1998

N.008

Financing of the project

Statement of commitment to the project

The project is a

and

for the

of the



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Modernité et contemporanéité de la poésie traditionnelle japonaise:  
Du rejet au recyclage

présenté par:  
Yuko Murakami

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Mémoire accepté le .....

## Table des matières

Sommaire . . . . .	4
Introduction . . . . .	6
I. L'évolution de la poésie dans la modernité	
1. L'évolution de la poésie de Meiji à Shōwa . . . . .	1 1
"Shintai-hishō" . . . . .	1 1
Les sanbika et la traduction des hymnes religieux. . . . .	1 2
"Omokage". . . . .	1 3
"Wakana-shū" . . . . .	1 5
Les courants "Myōjō" et "Negishi tanka-kai" . . . . .	1 6
a) Le clan de "Negishi" . . . . .	1 7
b) Le clan de "Myōjō" . . . . .	2 2
Mouvements nouveaux pour se libérer de la forme en haiku et en tanka . . . . .	2 5
La poésie de forme courte d'avant et d'après guerre . . . . .	2 6
2. Entre le tanka et le haiku . . . . .	2 9
II. Modernisation des caractéristiques formelles du tanka et du haiku	
1. Le <i>yojō</i> . . . . .	3 6
2. Le <i>Kigo</i> . . . . .	4 1
3. Le <i>Kakekotoba</i> et le <i>honkadori</i> . . . . .	4 6
4. La collectivité et la dialogique de la poésie courte . . . . .	5 1
III. Les mouvements contemporains	
1. Tawara Machi - élargissement de la base . . . . .	5 4
2. Ooka Makoto - la contemporanéité des classiques . . . . .	6 1
Conclusion . . . . .	6 8
Bibliographie . . . . .	7 3
Glossaire . . . . .	7 5

## Sommaire

La poésie de forme courte traditionnelle du Japon basée sur la structure de 5 et 7 syllabes repose sur une histoire longue de plus de mille ans. Dans les temps modernes il existe toujours deux sortes de critiques autour de cette poésie: l'une qui veut la rejeter la considérant comme une forme désuète et l'autre qui veut la conserver en la renouvelant en tant que poésie des temps modernes.

La modernisation du pays se fait dans l'esprit de rattraper l'Occident depuis la restauration Meiji de 1868 et la littérature ne fait pas exception à cette règle. La poésie qui ne connaissait que la forme courte avant ce temps voit apparaître une autre forme de poésie, celle de style libre, le *kindaishi* et plus tard le *gendaishi*. Mais cette apparition d'une nouvelle poésie arrive après diverses étapes de rejet de la poésie traditionnelle.

La littérature de l'Occident moderne pour laquelle le monde littéraire du Japon montre toujours un grand intérêt, est l'expression de la subjectivité des individus. Pour exprimer ce qui est à l'intérieur des hommes modernes qui vivent dans une société de plus en plus complexe avec d'énormes connaissances scientifiques, cette forme de poésie si limitée ne semble plus adéquate. La poésie traditionnelle a cependant développé au cours de sa longue histoire plusieurs rhétoriques visant à maximiser son expression. La modernisation de la poésie courte, le *tanka* et le *haiku*, commencée par Masaoka Shiki et le groupe de *Myōjō* au début de ce siècle, se fonde sur l'idée de l'expression de l'individu et écarte certaines de ces rhétoriques.

Dans les années 60 et 70 plusieurs poètes de la poésie courte pensaient eux-mêmes avoir atteint les limites de cette forme. Cependant, la publication des poèmes de Tawara Machi montre d'autres possibilités de cette poésie en utilisant le langage parlé de la jeune génération. Le poète du *gendaishi*, l'excellent critique Ooka Makoto, revalorise les oeuvres classiques et les caractéristiques de la poésie courte qu'on considérait désuètes, notamment l'aspect collectif. Avec sa perspective unique basée sur l'idée de continuité dans l'esthétique, il analyse les oeuvres de tous les temps et les fait revivre dans notre temps.

Après l'analyse des aspects historiques et des caractéristiques de la poésie de forme courte, je conclus que cette poésie peut, tant que la poésie existera, conserver une place sûre dans la poésie japonaise et peut même être un guide pour une littérature étrangère qui ne connaît pas ce genre de poésie.

## INTRODUCTION

Dans ce travail je me propose de définir l'importance des deux formes les plus représentatives de la poésie courte traditionnelle, le tanka et le haiku, dans la littérature moderne japonaise. Ce qui va me préoccuper au cours des pages suivantes, ce sera le rôle du tanka et du haiku dans l'analyse et l'interprétation de la modernité japonaise. Après avoir tracé l'évolution et les mouvements de réforme du tanka et du haiku moderne depuis l'époque *Meiji*, j'analyserai les caractéristiques formelles et les techniques essentielles et leurs applications dans la poésie d'aujourd'hui. J'étendrai ma recherche ensuite à l'analyse des mouvements récents en prenant exemples sur deux poètes qui se démarquent parmi les milliers de poètes d'aujourd'hui. Finalement je chercherai diverses possibilités qu'offre cette poésie à la littérature contemporaine.

Il n'est pas simple de déterminer le commencement de la modernisation dans la littérature japonaise, mais pour tracer ici l'évolution de la poésie moderne, je prendrai la date du début de la restauration Meiji de 1868 (*Meijiishin*) comme on le fait ordinairement. Durant cette restauration d'Etat, la première étape de la modernisation se met en marche sous le slogan lancé par l'Etat: le rattrapage. On imite dans tous les domaines les manières de l'Occident dont on s'est coupé pendant quasiment trois cents ans<sup>1</sup>.

Dans le domaine de la poésie aussi, les yeux se tournent aussitôt vers l'Europe et l'Amérique. S'inspirant du romantisme européen, les écrivains japonais créent une poésie de style libre, le *kindai-*

---

<sup>1</sup>Le Japon pendant ce temps ne garde une relation commerciale qu'avec la Chine et les Pays-Bas. De plus les allées et venues des étrangers sont strictement limitées à un endroit déterminé. Cet isolement contribua à former le caractère particulier de la culture japonaise.

*shi*. Bien que la naissance de cette nouvelle poésie du *kindai-shi* soit le résultat du rejet de la poésie traditionnelle, on ne rejette celle-ci que graduellement. Cela signifie que la poésie traditionnelle était enracinée très profondément dans le coeur des poètes et cent ans après on constate que cette racine est bien vivante.

Les différents styles de poèmes issus de cette époque sont seulement des poèmes courts composés de 5-7 syllabes, tels que le haikai (haïku), le tanka (waka), le renga et le kanshi qui est une poésie de style chinois écrite en langue chinoise.

L'origine de la poésie de 5-7 syllabes remonte même jusqu'à l'apparition du plus vieil écrit existant au Japon, le "*Kojiki*" paru en 712. La pratique de cette poésie, en tant que poésie vernaculaire par rapport à la poésie chinoise, était en vogue tant à la cour que chez le peuple ordinaire. Plusieurs anthologies comme le "*Kokinshû*" et le "*Shin-kinshû*", entre autres, et certains livres de théorie sont alors rédigés<sup>2</sup>. Le style, la technique, le concept et la philosophie de la poésie courte évoluent ainsi avec l'époque et la poésie de cette forme perdure durant plus de mille ans dans la vie des Japonais. Cependant, au fil des temps, de nouvelles règles s'appliquent aux moindres détails de la composition et les poèmes perdent alors graduellement leur originalité du début.

Le développement et l'enracinement de la poésie nouvelle s'accompagnent d'un mouvement de retour à la tradition. Masaoka Shiki<sup>3</sup> renouvelle alors la poésie courte pour l'adapter à la modernité en retournant aux sources mêmes de cette poésie.

---

<sup>2</sup>La critique de la poésie naît par l'intermédiaire de l'"*Utaawase*" et à l'époque de Kamakura, Fujiwara Sadaie édite "*Kindai shuûka*" et Kyôgoku Tamekane.

<sup>3</sup>Ce poète vécut de 1867 à 1902. Son oeuvre théorique "*Utayomi ni ataeru sho*" renouvella la poésie de forme courte.

Les racines sont profondes et une fois dotée d'une nouvelle façon de créer, la poésie courte traditionnelle laisse dans la littérature moderne des traces aussi importantes que la poésie de style libre. Ce retour en arrière se réalise aussi paradoxalement sous l'influence du courant moderne de la littérature occidentale.

Les nouvelles techniques d'impression favorisent graduellement la lecture des oeuvres issues de la littérature moderne. La poésie n'échappe pas à cette tendance et perd beaucoup son caractère plutôt oral. La littérature moderne se tourne alors beaucoup vers le roman pour exprimer la vie humaine de plus en plus complexe. Dans cette situation la poésie la plus courte comme le haiku paraît la plus vulnérable comme style. Kuwabara Takeo (1904-1988) condamne donc le haiku à n'être considéré que comme un art de deuxième rang, c'est-à-dire, un art qui n'est pas digne d'être appelé art au sens pur. Il considère qu'on ne peut plus exprimer de pensées modernes en utilisant le style du haiku. Selon Kuwabara, la principale source d'inspiration du haiku repose sur l'observation de la nature et les lecteurs qui acquièrent des connaissances scientifiques ne peuvent plus observer la nature de la même manière qu'à l'époque de Bashô<sup>4</sup> qui développa et créa cet art au XVIIème siècle comme un style entièrement à part. Cette idée de Kuwabara se base fortement sur le pragmatisme occidental<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Matsuo Bashô est un poète qui vécut de 1644 à 1694. Il fit du haiku un genre de poésie à part. Avant lui la partie 5-7-5 syllabes formait la première partie du waka qui compte 5-7-5 7-7 syllabes. Ses principales oeuvres furent "Oku no hosomichi", "Nozarashi-kikô" "Sarumino".

<sup>5</sup>Cette critique titrée "Daini geijutsu" (Le deuxième art) parut dans la revue "Sekai" de novembre 1946. Il considère dans son ouvrage que le haiku est un genre de poème dans lequel ne peuvent se refléter les pensées et les activités d'un poète quoi qu'il fasse socialement. Il dit même que c'est un art pour les personnes âgées ou malades qui ont du temps à perdre.

L'ouvrage de Kuwabara "Le Deuxième Art" fut sévèrement critiqué. L'auteur lui-même, vingt ans plus tard, lorsque le texte fut édité sous forme de livre de poche, se défendit en disant qu'il avait écrit cet ouvrage dans le contexte de l'époque. Cependant cette critique donna aux poètes de haiku l'occasion de faire une sorte d'autocritique de leurs activités. Elle alla jusqu'à engendrer la création d'un mouvement nouveau visant à regrouper les diverses écoles existantes. En même temps, le texte de Kuwabara encouragea quelques poètes à traiter dans leurs haiku, de problèmes sociaux et idéologiques, ce que les traditionalistes considéraient comme impossible ou comme une forme d'expression inappropriée.

Face à la critique de Kuwabara, certains poètes de haiku réagirent en lui répliquant ou en renouvelant le haiku, mais certains, comme Takahama Kyoshi, le principal successeur de Masaoka Shiki<sup>6</sup> gardèrent le silence. On n'a jamais su la signification du silence de Kyoshi. Mais une sorte d'incertitude sur la valeur de cet art demeure encore. On peut dire que cette incertitude sur la poésie n'appartient pas seulement à la poésie courte du Japon, mais aussi à tous les genres de poésie.

Nombreux sont les écrivains d'aujourd'hui qui pratiquent l'art du tanka et du haiku comme Maruya Saiichi, Inoue Yasushi, Nakagami Kenji. "Le Japon possède la proportion la plus élevée au monde du nombre de poètes amateurs par rapport à sa population", écrit Ooka Makoto<sup>7</sup>. La poésie courte a résisté durant plus de mille ans aux diverses évolutions littéraires et philosophiques et continue d'attirer, encore aujourd'hui, des millions de Japonais. Ces phénomènes nous permettent de croire que la poésie courte restera encore longtemps vivante parmi le peuple. Mais vivra-t-elle un

---

<sup>6</sup>Quand Takahama Kyoshi fut interrogé au sujet de Kuwabara, il répondit en toute humilité: "Il classe le haiku au moins au deuxième rang".

<sup>7</sup>Poète et critique littéraire né en 1931. P.9 de "5-on to 7-on no shigaku".

peu sous la forme d'un deuxième art populaire? Depuis les tout débuts, la poésie courte se situe aux frontières de la littérature "pure" et de la littérature populaire. Pour savoir de quelle façon cette poésie pourrait survivre encore, j'essayerai d'abord de révéler le secret de sa longévité dans certains de ses éléments essentiels en analysant leur évolution de leur origine jusqu'à aujourd'hui.

Les mouvements "*renga*" ou "*renshi*" (création de poèmes en groupe) lancés par Ooka Makoto ont inspiré de nombreux poètes en Europe et en Amérique Latine et aux Etats-Unis. Cela apporte chez plusieurs, une nouvelle dimension à la création de la poésie occidentale. La culture occidentale d'où l'individualisme est à la base, ne semble plus trouver la même force que dans la poésie des époques précédentes. C'est évident que la poésie courte a des limites à cause de sa forme. Mais si on ne met pas l'accent sur l'aspect profondeur, la brièveté du style facilite la création de poèmes. Pour ne retenir que quelques mots dans un poème, il faut en rejeter plusieurs, ce qui signifie que la plus grande partie des sentiments du poète restent cachés dans les silences. C'est dans ces espaces silencieux que nous trouverons également ce quelque chose très particulier au tanka et au haiku. Il y a des gens qui préfèrent rejeter la poésie traditionnelle en raison de son caractère désuet. Les mots et les expressions peuvent être dépassés dans le temps, mais les silences resteront toujours l'actualité.

## I. L'ÉVOLUTION DE LA POÉSIE DANS LA MODERNITÉ

### 1. L'évolution de la période de Meiji à Shōwa

Au début de la période Meiji-ishin, il n'y avait pas d'activités vraiment remarquables dans le domaine de la poésie courte traditionnelle comme le tanka composé de 5-7-5 7-7 syllabes et le haikai de 5-7-5 syllabes. C'est en niant la poésie de forme courte et en introduisant les poèmes de style libre que graduellement s'ouvre une nouvelle ère dans la poésie.

#### *"Shintai-shishō"*

*"Shintai-shishō"*<sup>8</sup> un recueil de poèmes publié en 1882, est considéré comme le premier ouvrage poétique qui tente de créer une sorte de poésie nouvelle en cette période moderne. Le recueil se compose de poèmes traduits des oeuvres de grands poètes, surtout anglais, tels Tennyson, Kingsley, Longfellow, Shakespeare, etc. Si on regarde la longueur de chaque poème, les poèmes du *"Shintai-shishō"* sont tout à fait nouveaux sur le plan du style. La presque totalité des poèmes cependant sont composés encore de 5-7 syllabes et ne sont que des idées banales exprimées de façon hyperbolique. La notion de la philosophie moderne qui s'exprime mieux dans des poèmes libres n'était pas encore suffisamment développée chez les poètes.<sup>9</sup> Par exemple, les poèmes sur le courage des soldats tels que décrits dans ce livre sont inspirés des idées venues du gouvernement de l'époque. Les poèmes du *"Shintai-shishō"* ne sont pas des créations d'auteurs authentiques, ils ne sont que des traductions d'oeuvres occidentales. Les auteurs Yatabe et Inoue mentionnent cependant dans la

---

<sup>8</sup>"Shintai-shishō", par Toyama Masakazu, Yatabe Ryōkichi, Inoue Tetsujirō, 1882.

<sup>9</sup>P.47 "Shintai shi-shō no shutsugen" dans "Nihon bungaku kōza Vol.10" de Sawa Masahiro.

préface de ce livre leurs intentions précises de créer un nouveau style de poésie qui convient mieux à l'ère moderne. Inoue écrit: "Il n'y a pas de "poetry"<sup>10</sup> dans ce pays, je considère mes poèmes comme poetry". Quoique les auteurs utilisaient certaines expressions de la langue de l'époque, ils ont cependant conservé la forme de 5-7 syllabes. Pourquoi n'ont-ils pas pu abandonner ce style traditionnel? Selon le critique Sawa Masahiro, ils ont été mis en contact direct avec les originaux des poèmes européens et ont développé une conception occidentale, particulièrement le révolutionnisme de Spencer<sup>11</sup>. Ces idées sont venues de l'extérieur. Elles ne sont pas le fruit de l'évolution intérieure de leur patrie.<sup>12</sup> Toutefois, leur désir d'adapter la poésie à leur temps a fait naître un courant nouveau.

### **Les sanbika, la traduction des hymnes religieux**

Les traductions des hymnes religieux parues au début de la modernisation de Meiji rejoignent ce courant. La libéralisation de la pratique du christianisme, après 300 ans d'interdiction, amena de nombreux missionnaires étrangers au Japon, surtout des pasteurs protestants américains. Ces pasteurs jouèrent un rôle important dans l'histoire de la modernisation du Japon. Ils avaient besoin d'hymnes traduits en japonais pour faire comprendre facilement au peuple japonais leur enseignement religieux. Comme il n'existait pas de poésie écrite en langue moderne à cette époque, les traducteurs inventèrent parfois des expressions nouvelles, souvent non grammaticales, pour introduire le christianisme, une idéologie elle-même pratiquement nouvelle pour la majorité du peuple japonais.

---

<sup>10</sup>La définition du mot exprimé en anglais "poetry" n'est pas clairement indiquée. Il aurait voulu l'utiliser pour signifier un poème de style occidental.

<sup>11</sup>Philosophe et sociologue britannique (1820-1903). Toyama et Yatabe ont appris sa philosophie durant leurs études aux Etats-Unis.

<sup>12</sup>P.57 "Yoshimoto Takaaki Zen-chosaku-shû" vol. 5.

Les paroles des hymnes n'ont pas de formes fixes. Pour rompre avec le style fixe, la traduction des hymnes devait être très progressiste. Le "*Shintai-shishō*" et la traduction des hymnes demeurent plutôt des oeuvres créées pour des fins pratiques. Le sens artistique ne se dégage pas encore du sens pragmatique.

Bien que les poèmes traduits par ces gens qui tentent d'imiter la poésie occidentale ouvrent la porte à la poésie moderne, il faut attendre la parution de "*Omokage*" pour trouver une certaine beauté littéraire dans ces traductions.

### "*Omokage*"

"*Omokage*" (Allusion), une oeuvre de traduction dirigée par Mori Oogai (1862-1922) et publiée en 1889, se compose aussi de poèmes traduits d'originaux anglais, allemands, chinois, japonais, (dans ce dernier cas: "*Heike monogatari*"<sup>13</sup>) basés principalement sur le style 5-7 syllabes comme le "*Shintai-shishō*". Oogai fit ses études en Allemagne à titre de médecin militaire. Sous l'influence du romantisme allemand, les poèmes de "*Omokage*" dégagent un lyrisme exotique et fascinent les jeunes artistes de l'époque. Même si la majorité des poèmes sont composés sous forme de 5-7 syllabes, il y a dans "*Omokage*" beaucoup de poèmes libérés de cette forme comme le démontre l'exemple ci-dessous. En ce sens aussi, cette oeuvre joua un rôle important dans la préparation à la naissance du *Kindai-shi*.

*Les citronniers sont en fleurs  
dans la forêt noire  
des mandarines dorées*

*Remon no ki wa hanasaki (10)  
kuraki hayashi no naka ni (10)  
koganeiroshitaru (8)*

---

<sup>13</sup>Un récit sur le clan de Heike écrit en 1219. Le nom de l'auteur est inconnu.

*murissent abondamment  
sur les branches*

*mikan wa eda mo (7)  
tawawa ni minori (7)*

Autour de "*Omokage*" parurent aussi quelques livres théoriques sur la poésie qui essayent parfois de rompre avec la forme 5-7 syllabes ou encore intègrent cette forme à la poésie nouvelle. "*Shintaishisen*" (Recueil de poèmes de style nouveau) de Yamada Mîmyô et "*Jiyûshirin*" (Les poèmes de la liberté) de Yueki Edamori en sont des exemples. Yamada constate que le défaut de la poésie japonaise repose sur le *yojô* (余情), le sens et le sentiment qui débordent des énoncés de poèmes. Le *yojô* est une des caractéristiques importantes qui différencient le *kindai-shi*, la poésie moderne des poèmes courts traditionnels. Comme le tanka et le haiku sont très brefs, ces poèmes ne peuvent pas dire beaucoup de choses. C'est alors que ce qui n'est pas énoncé, mais qui ressort ou qui est sous-entendu dans cet énoncé, détermine la profondeur du poème. Yamada constate qu'il y a des idées bornées et préconçues dans le concept de *yojô*.

Yamada Mîmyô entame alors un immense travail de classification de tous les mots de la langue japonaise par la longueur des sons. L'idée de cette analyse de la langue a pour but d'établir des règles poétiques pour créer des poèmes à partir de la forme, comme la rime dans la poésie occidentale. Cependant, cette analyse de la langue n'a pas soulevé beaucoup d'intérêt. La longueur des sons des mots japonais varie trop selon les accents des régions et des personnes. L'analyse n'a pas reçu d'appuis linguistiques. Oogai a sévèrement critiqué l'approche de Mîmyô. Selon Oogai, le contenu de la poésie doit être plus important que la forme. Les phonèmes des mots ne peuvent pas se détacher de la structure des poèmes et l'esthétique des phonèmes doit être considéré dans le processus de versification.

**"Wakana-shû"**

En 1898, le *"Wakana-shû"* (Recueil des feuilles tendres) de Shimazaki Tôson (1872-1943) est considéré comme la première oeuvre créée en style *kindai-shi*, ou poésie moderne. Quoique la majorité des vers de ces poèmes demeurent dans le style fixe de 5-7 syllabes, les poèmes sont longs, parfois tellement longs qu'ils ressemblent même à des épopées.

L'amour tendre de la jeunesse exprimé dans les poèmes de Tôson frappa fortement les jeunes de l'époque. Cependant la signification des mots est parfois ambiguë. On dirait que le sens des mots est sacrifié pour que le rythme des vers coule mieux. Le poète Hagiwara Sakutarô a écrit que les poèmes de l'époque de Heian ne possèdent que la forme, que le matériel même des poèmes est le rythme et la musicalité et qu'il n'y a pas de signification dans le sens ordinaire.<sup>14</sup> Le motif du *"Wakana-shû"* est l'amour de la jeunesse mais enveloppé du style de la poésie traditionnelle qui comporte cette tendance.

*Pour mon âme solitaire  
Le vent du nord résonne comme la mélodie de la harpe.  
Pour mon âme attristée  
Des roches sans couleur me paraissent comme des cerisiers.*  
.....<sup>15</sup>

*(Hitori samishiki waga mimi wa  
Fuku kita kaze wo koto to kiki  
Kanashimi fukaki waga me niwa  
Ironaki ishimo hanato miki  
.....)*

---

<sup>14</sup>"Shi towa nan zo ya", p.223 "Nihon shijin zenshû 14"

<sup>15</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

*de "Kusamakura" dans le "Wakana-shû"*

Tôson commença sa carrière d'écrivain par la poésie. Le "*Wakana-shû*" fut écrit dans un très court temps au début de sa carrière d'écrivain. Les thèmes des poèmes contenus dans le "*Wakana-shû*" sont l'amour, la joie et l'énergie de la jeunesse, bref l'expression de soi qui tout nouvellement apparaît dans les oeuvres littéraires. Il emprunte cependant le rythme et le vocabulaire de la poésie traditionnelle. Tôson inaugure une nouvelle époque de la poésie avec son "*Wakana-shû*", mais il faut attendre jusqu'à l'apparition de l'oeuvre de Hagiwara Sakutarô pour avoir un poème tout à fait libéré de la poésie traditionnelle. Plus tard, Tôson abandonne la composition de poèmes en raison de leur potentiel d'expression trop limité.

**Les courants "*Myôjô*" et "*Negishi tanka-kai*", les deux courants principaux de la poésie courte moderne**

Parallèlement à ce mouvement de création dans la nouvelle poésie, d'autres mouvements désirant restaurer la poésie courte traditionnelle émergent dans les années 1890. Deux écoles naissent, l'une dirigée par Masaoka Shiki (1867-1902) et l'autre du "*Myôjô*" dirigée par Yosano Tekkan (1873-1935) tous deux ouvrant la voie à une nouvelle époque dans le tanka. Kubota Masabumi discerne ces deux tendances du tanka moderne: l'une fondée sur le réalisme et l'autre bâtie sur l'idéalisme ou le romantisme. En réalité, ces deux tendances du tanka ont toujours existé depuis le tout début de son histoire jusqu'à aujourd'hui.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>Dans le sommaire du "Nihon bungaku zenshû "

On ne peut pas oublier non plus les activités du groupe "*Asaka-sha*" tenues par Ochiai Naobumi dans les années 1880 au temps où Yosano Tekkan et Masaoka Shiki se fréquentaient. Les deux poètes de tendances différentes étudiaient ensemble à l'"*Asaka-sha*" à cette époque, mais dans les années qui suivirent leur différence d'opinions les sépara et provoqua le regroupement de poètes autour d'eux.

#### a) Le clan de "*Negishi*"

Masaoka Shiki ne rencontre pas beaucoup d'obstacles importants dans son travail de renouvellement du haïku, bien qu'il ait essuyé de la part de Takahama Kyoshi (1874-1959) le refus d'être son successeur. Mais en réalité, Kyoshi, le meilleur poète de haïku, réalisa le travail que Shiki voulait accomplir. Dans le domaine du tanka il suscite cependant des discussions et des contre-attaques de la part des gens de "*Myôjô*".

Ce que Masaoka Shiki évoque sur le haïku et également sur le tanka se résume en bref dans la même théorie. S'inspirant de la peinture occidentale, il introduit dans la poésie courte la technique de l'esquisse d'après nature. La technique du *daiei* (題詠) qui consiste à créer un tanka et un haïku à partir d'un titre donné était très largement pratiquée à l'époque. Autour d'un sujet donné, par exemple "le cerisier", on compose des poèmes incluant ce mot sans voir en réalité aucun cerisier. Les poèmes nés de cette façon sont purement des créations imaginaires. Shiki rejette cette pratique. Il dit qu'il faut observer l'objet d'abord jusqu'à ce que notre esprit entre dans cet objet: c'est comme si on le regarde par l'intérieur. Pour exprimer, par exemple la beauté d'un cerisier en fleurs, il faut éviter

d'utiliser les expressions émotives de l'auteur qui s'émerveille. Il faut simplement énoncer ce que l'on voit devant soi: la réalité.

*La fleur de luffa s'ouvre,  
je suis un cadavre étouffé de crachats<sup>17</sup>*

*(Hechima saite tan no tsumarishi hotoke kana)*

Ceci est un des trois derniers haïku de Shiki. Il se décrit lui-même en train de mourir de tuberculose. Il regarde dehors et voit une fleur jaune de luffa grimpant sur la haie. Il n'y a probablement pas d'autres personnes que Shiki pour se voir ainsi mourir si calmement et l'écrire si objectivement, parfois même sans pitié, la laideur de sa maladie. La vie représentée par la fleur de luffa contraste avec son cadavre. Pour décrire sa mort, il utilise le mot *hotoke* (bouddha). Il existe une expression populaire "devenir bouddha" qui veut dire mourir et l'on désigne souvent un cadavre par le mot *hotoke*, c'est-à-dire bouddha. L'emploi de ce mot est choquant mais en même temps il dégage chez l'auteur une certaine sérénité devant la mort. L'emploi du verbe *saku* (fleurer) sous la forme *saitte*, dégage un léger déplacement du temps et le poème suggère donc que le malade sera libéré de sa souffrance et qu'il jouira enfin de la paix.

Ce qui nous étonne dans ce poème est bien sûr le mot *crachats*: tan(痰), mot qui n'est pas esthétique pris au sens ordinaire. Il allège ainsi le sujet de ce poème trop lourd: la mort. C'est l'une des caractéristiques du haïkai. L'utilisation de l'expression populaire *hotoke* s'inscrit aussi dans cette même conception.

---

<sup>17</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

Les "*Negishi-kukai*" (réunions d'études d'haïku) dirigées par Shiki formèrent plusieurs poètes d'haïku tels que Takahama Kyoshi (1874-1959), Kawahigashi Hekigodô (1873-1937) et la revue "*Hototogisu*" (coucou) créée par Shiki et dirigée par la suite par Kyoshi, devient un véritable lieu d'échanges littéraires et détermine la direction que prendra le haïku moderne.

"*Utayomi ni ataeru sho*" (Livre pour les poètes du tanka) peut être considéré comme *l'ars poetica* de Shiki, l'ouvrage qui explique sa conception de cette forme de poésie. L'auteur qualifie Minamoto Sanetomo comme le plus grand poète de tanka. Shiki trouve ses oeuvres pleines de puissance et admire son habileté technique parce que Sanetomo ne se conforme pas à la tendance poétique qui existe autour de lui. Selon Shiki, les poèmes du "*Kokin-shû*" sont considérés comme les meilleurs modèles de poème de tanka depuis leur apparition au Xe siècle mais ils ne présentent que des esthétiques et des techniques de la forme. Il prend comme exemple dans la cinquième lettre, un poème d'Ariwarano Mitsune, poète bien connu et figurant parmi les auteurs du "*Hyakunin isshu*" (Recueil des cent poètes).

*Je voudrais cueillir  
des chrysanthèmes blancs  
que je voyais par ici.  
Le premier frimas blanc les cache.*

*(Kokoro ateni orabaya oramu hatsushimo no  
oki madowaseru shiragiku no hana)*

Shiki dit qu'un frimas ne peut guère cacher les fleurs au point qu'on ne les voit plus. C'est un mensonge. Des expressions hyperboliques et l'étirement inutile d'énoncés que l'on peut dire en quelques petits mots sont parmi les défauts qu'il reproche au "*Kokin-shû*" et qui entraînent le waka dans la banalité.

Shiki défend l'utilisation dans le tanka des *wago*, mots d'origine japonaise, ainsi que celle des *kango*, mots d'origine chinoise et des *gairaigo*, mots d'origine étrangère, bref tout ce qui compose la langue japonaise. Critiquant fortement le "*Koshin-shû*", Shiki revalorise les poèmes du "*Manyô-shû*", la première anthologie de poèmes parue au VIIIème siècle. Shiki analyse le "*Manyô*" avec l'attitude d'un auteur face à la création de ces poèmes et non pas seulement comme un lecteur. Il y trouve la plénitude de la vie. Pour lui, écrire un poème, c'est exprimer la vie. La vraie oeuvre artistique ne demande pas de technique mais il faut y mettre de la vie.

Les fidèles disciples de Masaoka Shiki, Itô Sachio (1864-1913) et Nagatsuka Takashi (1879-1915), puisent davantage leurs ressources dans le "*Manyô-shû*". Pour bien rythmer leurs poèmes ils n'hésitent pas à utiliser souvent les *makura-kotoba* (mot d'oreiller). Le *makura-kotoba* est une épithète conventionnelle qu'on place devant un mot déterminé. Par lui même il ne possède pas vraiment de sens, mais dégage une certaine imagination et donne du rythme au poème. L'utilisation des *makura-kotoba* était très fréquente dans le "*Manyô-shû*". Sachio créa la revue "*Araragi*", qui forma de nombreux poètes tels que Saitô Mokichi (1882-1950), Shimagi Akahiko (1876-1926), Tsuchiya Bunmei (1890-1990) et Shaku Chôkû (1887-1953). Il sont tous reconnus aujourd'hui comme des poètes de "*Araragi*" qui ont contribué à créer l'âge d'or du tanka moderne.

Parmi les poètes du groupe "*Araragi*", Saito Mokichi est certainement celui qui a écrit les poèmes les plus achevés selon leur théorie. Le travail de modernisation et de renouvellement du tanka commencé par Masaoka Shiki connaît son apogée chez les poèmes de Mokichi. L'idée d'exprimer la vie dans la poésie, idée qu'il a héritée de Shiki, c'est surtout dans le recueil de "*Shakkô*" (*Lumière rouge*), chef-d'oeuvre de Mokichi qu'on la retrouve.

*Couché près de ma mère mourante  
dans le silence transparent  
j'entends les grenouilles des champs au loin  
chanter dans le ciel.*

*(Shi ni chikaki haha no soine no shinshin to  
tôda no kawazu ten ni kikoyuru)*

*"Shinitamô haha(Ma mère mourante) de "Shakkô"*

Ce poème fait frémir le coeur des personnes qui le lisent. La tristesse ou le sentiment de regret à l'égard de sa mère mourante n'est pas le thème principal du poème, mais bien *la vie* de sa mère qui va le quitter bientôt. L'objet au premier plan du poème c'est le poète couché près de sa mère qui entend les grenouilles. Cependant l'amour et la tristesse règnent profondément au milieu du silence où on n'entend que des grenouilles lointaines. Ce silence exprimé par le mot *shinshin to* dégage une atmosphère solennelle où apparaît l'amour du poète. Mokichi décrit l'apparence physique: lui-même veillant près de sa mère, un peu comme on dessine un paysage mais l'âme du poète se trouve dans ce "dessin".

### **Le clan de "Myôjô"**

Pendant que Masaoka Shiki se penche sur le réalisme de la poésie tanka, les membres du groupe "Myôjô" expriment, par le truchement du romantisme, les idées des hommes modernes. C'est également dans les poèmes du "Manyô-shû" que Tekkan se ressource vers le tanka. L'expression de style masculin, simple et directe (*masurao-buri*)<sup>18</sup> l'observation de la nature sans être mêlée

---

<sup>18</sup>Le style *Masurao-buri* est un style utilisé dans la première anthologie de la poésie japonaise "Manyôshû" par rapport au style de la deuxième anthologie d'Etat, "Kokin-shû" où le style est plus raffiné et plus féminin.

d'émotions humaines sont deux caractéristiques du "*Manyô-shû*" qu'on peut trouver dans les poèmes de Tekkan.

*Je suis un homme, un enfant de volonté,  
un enfant d'honneur, un enfant d'épée,  
un enfant d'amour. Ah un enfant de souffrance.*

*(Ware onoko iki no ko na no ko tsurugi no ko  
uta no ko koi no ko, aa modae no ko)*

*"Murasaki" (Violet)*

La répétition sept fois de suite du mot *ko* (enfant), donne au poème un rythme du tanka moderne. L'expression est directe et ne comporte aucun autre sens caché. Déçu par une peine d'amour, le zèle du jeune homme pour la littérature s'exprime sans ambage. Dans la création de poèmes, surtout dans ceux de forme fixe, le poète crée un certain espace entre le moment où il saisit les émotions et le moment où naît le poème. Dans cet espace, les poètes du romantisme doivent retenir ou amplifier leurs émotions, tandis que les poètes du réalisme les apaisent pour mieux observer la réalité.

*Le printemps passe vite,  
Pour qui la vie éternelle?  
Je guide ta main  
qui cherche  
mes seins pleins de force.<sup>19</sup>*

*(Haru mijikashi nani ni fumetsu no inochi zoto  
chikara aru chi wo te ni sagurasemu)*

---

<sup>19</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

*Yosano Akiko "Midaregami" (Cheveux décoiffés)*

Ce poème de Yosano Akiko est le plus audacieux de toutes ses oeuvres. La sensualité dans le tanka est un phénomène nouveau. On trouve déjà des expressions sensuelles dans les poèmes de Tôson, mais ce n'est qu'un reflet de ses sentiments à travers l'héroïne de ses poèmes. Chez Akiko, la poésie signifie la vraie libération.

On constate qu'au tout début de la littérature japonaise lorsque les poèmes du "*Manyô*" chantaient l'amour sans se soucier de rien, les poèmes dégageaient une saine sensualité, chose que l'on ne voyait plus depuis ce temps jusqu'à l'époque moderne.

A partir des années 40 de l'ère Meiji (1900), Yoshii Isamu (1886-1960), Wakayama Bokusui (1885-1928), Ishikawa Takuboku (1886-1913), Toki Aika (1885-1964), Maeda Yûgure (1883-1951) et Kitahara Hakushû (1885-1934) poussent le romantisme vers le naturalisme et l'esthétisme. Ils font partie de l'âge d'or du tanka moderne. Prenons l'exemple d'un poème de Takuboku.

*A quoi comparerais-je  
la tristesse que je sens  
après avoir agi comme une personne de grand talent?<sup>20</sup>*

*(Hibon naru hito no gotoku ni furumaeru  
Nochi no sabishisa wa  
Nani nika taguemu)*

*"Ichiaku no suna" (Une poignée de sable)*

---

<sup>20</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

Les poèmes de Takuboku sont des "cris" du coeur face à ses souffrances et à sa frustration provenant des misères de la vie. Ses expressions sont directes et il n'hésite pas à utiliser le vocabulaire de la vie quotidienne comme le mot "assiette" que l'on considérait non poétique auparavant. Dans sa critique sur la poésie, "*Kuraubeki shi*" (La poésie que l'on doit manger), Takuboku écrit que pour lui le tanka n'était qu'un "jouet", un moyen de se distraire de sa frustration. Il ne croit pas à l'avenir du tanka. Il écrit que la poésie est un style limité et que si elle pouvait être parfaitement libre, elle deviendrait une prose. En effet, il voulait lui-même devenir romancier plutôt que poète. Il écrivit deux romans mais ses romans ne connurent pas de succès. En définitive, il fut poète malgré lui. Takuboku n'avait aucunement l'intention de révolutionner le tanka. Il écrivait simplement pour exprimer ses pensées et ses frustrations face à la vie quotidienne misérable. Mais cette franchise dans l'expression apporte au contraire un aspect moderne au tanka. Les poètes contemporains "ne crient pas" nécessairement en vivant dans la société "tiède" d'aujourd'hui, mais ils adoptent largement le style de Takuboku. Son ironie apporte au tanka une sorte d'humour qu'on retrouve dans le haïku.

Certains disciples, à partir du romantisme de Tekkan se tournent vers l'esthétisme et vers le symbolisme. Yoshii Isamu se livre à la boisson et aux femmes. Sa vie de décadence évoque chez nous la vie de Baudelaire. En effet, Isamu et Kitahara Hakushû s'inspirent de l'école Parnassienne. Hakushû fut un écrivain polyvalent et prolifique qui exerça ses talents dans tous les domaines, romans, critiques littéraires, poèmes de style libre, tanka, haïku, chants d'enfants, paroles de chansons, etc... L'oeuvre la plus célèbre de Hakushû est sans doute "*Jashûmon*" (La porte de la religion étrangère), ensemble de poèmes symbolistes de style libre. Mais Hakushû ne fait pas dans sa poésie de discrimination de style. Pour Hakushû, chaque mot de ses poèmes a une valeur unique, une vie

et un mystère, de sorte qu'on ne peut les remplacer par d'autres mots. A cet égard, la poésie de forme fixe exige plus d'effort pour faire le meilleur choix de mots<sup>21</sup>

*A un moment où le soleil verse sa lumière jaune canari  
sur les vitres  
je m'approche près de la fenêtre  
et je m'ennuie du monde.*<sup>22</sup>

*(Hi no hikari kanariya no gotoku furu futoki  
garasu ni yoreba hito no koishiki)*

*"Kiri no Hana" (La fleur de paulownia)*

Ceci est un poème de son recueil le plus célèbre "*Kiri no Hana*". On peut remarquer dans ce poème l'influence de peintres impressionnistes européens qui captent un instant de la lumière changeante de la Nature. Cet impressionnisme en revanche naît sous l'influence de la peinture japonaise appelée japonisme. En effet, le poème évoque une image de la peinture de Matisse. Plusieurs poètes tels que Hagiwara Sakutarô disent que Hakushû est le meilleur poète des temps moderne et un magicien des mots.

### **Mouvements nouveaux pour se libérer de la forme en haiku et en tanka**

Dans le domaine du haiku, Kawahigashi Hekigotô, disciple de Shiki, cherche une façon nouvelle d'écrire tout en respectant la méthode de l'esquisse directe de la réalité tel que démontrée

---

<sup>21</sup>"Geijutsu no enkô", Nihon shijin zenshû, p. 280-290.

<sup>22</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

par Shiki. Il arrive finalement à se libérer de la forme 5-7-5 et du *kigo* du haïku. Le *kigo* est un mot qui désigne la saison. La forme 5-7-5 et le *kigo* sont considérés comme deux conditions absolues du haïku. D'après Kurita Yasushi, Hekigotô considérait le haïku comme un genre de *kindaishi* (poésie nouvelle de style libre)<sup>23</sup>. On connaît son travail sous le nom de "*Shin-keikô-haiku*" (Haïku de Nouvelle tendance). Ogiwara Isensui (1884-1976), Ozaki Hôsai (1885-1926) et Taneda Santôka (1882-1940) poussent plus loin cet idée et créent leur propre art du haïku. Ils ont laissé des chefs-d'oeuvres extrêmement simplifiés mais certains de leurs poèmes n'auraient aucun sens si on les lisait sans connaître leur vie de poète. Ce sont des poèmes de leurs vies mêmes poussées à l'extrême. C'est pourquoi leurs oeuvres d'art demeurent même si ce genre d'haïku n'a pas évolué davantage. Dans le domaine du tanka également, Kaneko Kunen (1876-1951) et Toki Aika (1885-1980) essayent de se libérer de la forme mais ils ne connaissent pas de succès dans leur mouvement. Quand le poème court ne recourt pas à l'esthétique de la forme fixe, il est beaucoup plus exigeant d'atteindre par ses propres moyens la beauté lyrique.

### **La poésie de forme courte d'avant et d'après guerre**

Face au mouvement "Nouvelle tendance du haïku", Kyoshi se lance dans une attaque pour défendre ses idées concernant l'observation objective ou "l'esquisse directe de la nature". L'idée traditionaliste de Kyoshi domine finalement le monde du haïku. Iida Dakotsu (1885-1962), Murakami Kijô (1865-1938) et Mizuhara Shûôshi (1892-1981), entre autres, tiennent à cette tendance. Cependant, las d'écrire sur la nature, les poètes tentent alors graduellement de développer d'autres

---

<sup>23</sup>P.30 "Kawahigashi Hekigotô" dans le "Kokubungaku" vol. 41-3.

esthétiques de la vie humaine. Dans le mouvement "*Shinko-haiku*" (Nouveau haiku) les poètes traitent de la vie des citadins et voient même de la beauté dans les machines modernes.

Durant les années de guerre, les publications étaient sous contrôle militaire très sévère. La littérature perd sa liberté d'expression mais certains poètes réussissent à écrire des poèmes exprimant les souffrances humaines et dénonçant les cruautés de la guerre à travers des expressions très subtiles.

La guerre fut plus qu'un événement dramatique pour se poser des questions sur le sens de la "vérité". Usui Yoshimi dans son "*Tanka heno ketsubetsu*" (Adieu au tanka), Odagiri Hideo dans son "*Uta no jōken*" (Condition de la poésie) et Ono Tosaburō dans son "*Dorei no inritsu*" (Poésie de l'esclavage), rejettent le tanka de la littérature lui reprochant le défaut de ne pouvoir exprimer une idéologie. Dans cette atmosphère d'après-guerre, parut le "Deuxième Art" de Kuwabara Takeo.

Kuwabara, un critique littéraire déjà fort réputé, ne parle pas de tanka dans ce livre mais sa conception du tanka le remet en question autant que le haiku.<sup>24</sup> Il considère que la poésie de forme courte n'est plus adéquate pour exprimer des pensées modernes. Car les sujets traités par la poésie de forme courte sont essentiellement la nature. Il faut dépasser aujourd'hui la simple observation des phénomènes naturels sur lesquels on a acquis d'énormes connaissances scientifiques. Il pense donc que c'est impossible d'écrire la poésie sous une forme si limitée. Sa critique s'appuie sur une méthode semblable à celle du New Criticism pratiqué principalement aux Etats Unis et en Angleterre dans les années 1950 et 1960. Il présente quinze haiku de poètes bien connus et d'autres de poètes plus ou

---

<sup>24</sup>Il traite de ce sujet dans sa critique intitulée "tanka no unmei" (Destin du tanka) publiée en 1947.

moins connus, sans préciser les noms des auteurs et ensuite analyse chaque poème. Il constate alors que les poèmes des grands poètes ne contiennent pas nécessairement des valeurs supérieures quand on les place hors de leur contexte historique. On les juge donc habituellement soit par le nom de l'auteur soit par les circonstances qui entourent le poème. Créer des haiku semble nécessiter peu de talent artistique approfondi et Kuwabara conclut que le haiku est finalement un mode littéraire populaire. En conséquence, il condamne le haiku à n'être qu'un art sans grande valeur. Cette façon d'analyser le texte en le détachant complètement de l'auteur n'a pas de sens dans le cas de la poésie. Car la poésie est une sorte d'objet venant de la subjectivité du poète et exposé devant les lecteurs.

A un certain point de vue, la critique de Kuwabara divulge la vérité sur le haiku et personne ne peut nier le caractère populaire de l'origine du haiku. Les poètes de haiku se sentent humiliés et sont profondément ébranlés par cet ouvrage. Mais certains cependant se sentent plutôt stimulés et s'organisent pour défendre cet art et pour l'adapter à la modernité. Beaucoup de débats se font sur la capacité d'expression du haiku et les jeunes poètes commencent activement à traiter de sujets politiques et idéologiques dans la poésie de forme courte créant ainsi des mouvements avant-gardistes. Grâce aux efforts soutenus de Saitô Sanki et d'Ishida Hakyô, se forme une association appelée "*Gendai Haiku Kyôkai*". Elle regroupe différentes écoles dans le but de se créer une place commune pour se perfectionner.

Dans le domaine du tanka, parmi les mouvements d'avant-garde, on peut souligner la création de la revue "*Mirai*" de Kondô Yoshimi (1931-) et de la revue "*Cosmos*" de Miya Shûji (1913-1986) et plus récemment, de Terayama Shûji (1935-1983), de Tsukamoto Kunio et d'Okai Takashi (1928-). Ce genre de poèmes contient souvent des métaphores et des mots peu habituels pour la poésie

traditionnelle, de sorte qu'ils sont difficiles à lire. C'est un peu simpliste, mais on peut constater que depuis les débuts de l'histoire de la poésie courte il existe toujours deux tendances principales qu'on peut nommer le "groupe romantique ou idéaliste" et le "groupe réaliste". La tendance générale de la première anthologie le "*Manyôshû*", se classe dans le groupe "réaliste", tandis que la deuxième, le "*Kokinshû*" appartient au groupe "romantique". A côté des poèmes avant-gardistes et difficiles à lire, il y a beaucoup de poètes qui écrivent de la poésie de style plutôt "réaliste" et facile à lire. La poétesse Tawara Machi fut à l'origine d'une nouvelle renaissance dans la poésie courte en publiant en 1987 "*Salada kinenbi*" (Anniversaire de salade) et a fait du tanka un art plus populaire.

## 2. Entre le tanka et le haiku

Dans la poésie japonaise traditionnelle il y a différentes formes de poèmes, le tanka appelé aussi waka, le renga, le haïku appelé autrefois haikai et le senryû. Si on remonte plus loin dans le temps jusqu'à l'époque de Nara (VIIème et VIIIème siècle), il existe aussi d'autres formes de poèmes comme le *chôka* (長歌), le *bussokusekika* (仙足石歌), le *sedôka* (旅頭歌). Tous ces poèmes ont un dénominateur commun: ils sont composés de vers de 5-7 syllabes. Au tout début de l'histoire de la poésie, la répétition de 5 et 7 sons ne suivait pas systématiquement de règles fixes. Le tanka est composé de 5-7-5 7-7 syllabes. Le *chôka* répète 5 et 7 syllabes plusieurs fois et finit par 7 syllabes. Le *sedôka* se compose de 5-7 7 5-7 7 syllabes. Quant au *bussokusekika*, il est formé de 5-7 5-7 7-7 syllabes. Graduellement le tanka s'impose comme style de poésie dominant. C'est pourquoi on l'appelle waka, c'est-à-dire "poésie du Japon", en opposition à la poésie chinoise qui occupe une place

parallèle dans la poésie tout au long de l'histoire de la littérature japonaise jusque dans les temps modernes.

Pourquoi la mesure 5-7 syllabes est-elle devenue une condition indispensable de versification dans la poésie traditionnelle sans aucune alternative possible comme par exemple 6, 8 ou 10 syllabes? On n'a pas encore de réponse claire à cette question. On se demande depuis longtemps si c'est à cause de l'influence de la poésie chinoise. Les sons de la langue japonaise sont formés de cinq voyelles ou de la combinaison d'une consonne et d'une de ces cinq voyelles. Chaque son composé d'une consonne toujours accompagnée d'une voyelle ou d'une voyelle seule crée une syllabe et comme chaque son est indépendant, le ton de la phrase composée de ces syllabes est plutôt monotone. C'est par l'arrêt du son dans une phrase qu'on donne le rythme à un poème. Sakano Nobuhiko et Betsumiya Teitoku<sup>25</sup> affirment que la plus petite unité de temps que les Japonais utilisent en parlant se compose de deux temps. Même les mots d'une syllabe, comme par exemple le mot *ki*, se prononcent en deux temps. Ainsi, quand on fait un arrêt sur la cinquième syllabe, on considère le sixième temps comme un son retenu ou un son étiré qui laisse une sorte de résonance.<sup>26</sup> On peut effectivement remarquer qu'il y a beaucoup de slogans publicitaires composés de 5 ou 7 syllabes. Ce sont les poètes qui créent l'esthétique de la forme de poésie, mais devant la stabilité millénaire de la forme du poème court et le fait qu'on utilise encore aujourd'hui facilement la forme 5 ou 7 syllabes quand on compose des phrases rythmiques, il est difficile d'écarter complètement cette théorie qui se base sur la langue japonaise même pour analyser la forme 5-7 syllabes.

---

<sup>25</sup>Il aborde ce sujet dans son oeuvre "Nihongo no rizumu 4-byôshi bunka ron", 1977

<sup>26</sup>Sakano Nobuhiko, "7-5-chô no nazo wo toku"

La création de plusieurs poètes rassemblés qui composent des poèmes en ajoutant des tanka les uns après les autres s'appelle renga. Une première personne compose le début du tanka de 5-7-5 syllabes appelé *hokku*( ) ou *kaminoku*( ) et une seconde personne ajoute la dernière partie de 7-7 syllabes appelée *shimonoku*( ). Cela se fait selon des règles déterminées et selon le contenu de la première partie en répétant cette opération plusieurs fois. Chaque partie doit constituer un poème et en même temps doit contribuer à la beauté de l'ensemble du renga. Plus le temps avance, plus les règles s'ajoutent et il faut une vaste connaissance des poèmes des époques précédentes et des règles qui les régissent pour participer à la création d'un renga.

Durant la période d'Edo, avec la montée du pouvoir social chez la classe commerçante, le haikai devient plus populaire que le renga. Dans le haiku au lieu de répéter des poèmes de 5-7-5 7-7 syllabes, on répète le *hokku* de 5-7-5 syllabes seulement. La forme n'est pas la seule différence entre le renga et le *haikai*. Le contenu du *haikai* révèle un aspect plus populaire. Pour créer des *haikai* il faut moins de connaissances littéraires que dans le cas du *waka*. On s'amuse plus librement en se servant des mots et de son imagination. On dépasse donc souvent le sens des mots exprimant l'humour ou l'ironie pour tomber parfois dans la grossièreté. A l'époque on considérait le haikai plutôt comme un passe-temps. C'est Matsuo Bashô qui l'élève au rang d'art littéraire tout en lui gardant son caractère populaire. Les mots et les expressions simples de la vie de tous les jours produisent parfois des choses uniques qui révèlent la vérité directement et parfois d'une façon crue.

La différence structurale entre le renga et le haikai ou entre le tanka et le haiku, contribue à créer deux arts complètement distincts. Pour ce qui est du tanka, souvent on explique dans la première partie appelée *kaminoku* la situation dans laquelle le poète se trouve ou le

Dans la seconde partie, l'auteur exprime plutôt ses sentiments ou son point de vue sur ce qui était précédemment mentionné.

*O pluviers de la mer de Oomi  
quand vous chantez sur la mer du soir,  
mon coeur frêle me rappelle  
les souvenirs du passé.<sup>27</sup>*

*(Oomi mo mi, yûnami chidori na ga nakeba, (5-7-5)  
kokoro mo shinoni inishie omohoyu. (7-7)*

Ce poème de Kakinomoto Hitomaro se trouve dans le "*Manyû-shû*". En lisant ce poème, on peut imaginer un paysage marin au coucher du soleil. Dans le ciel orange doré on peut apercevoir à contre-jour quelques taches noires de pluviers qui volent et qui chantent sur un ton très triste. Lire seulement la première moitié, le *kami no ku*, même sans savoir ce qui suit après, suffit à faire surgir un paysage émouvant. La seconde partie exprime ensuite comment le poète se sent devant ce paysage. On peut alors comprendre que les chants des pluviers peuvent provoquer tant de mélancolie chez le poète.

Le style du haïku étant très limité, il n'y a presque pas de place pour décrire les sentiments intérieurs du poète de sorte que le poète doit le signifier dans la description même du paysage ou de l'objet.

*Marchant dans un sentier de montagne,  
je trouve  
une humble petite violette en fleurs.<sup>28</sup>*

---

<sup>27</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

<sup>28</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

*(Yamaji kite naniyara yukashi sumiresô)*

*Matsuo Bashô "Nozarashi kikô" (Journal de voyages sous les intempéries)*

Parmi les fragments de mots utilisés dans ce poème, un adjectif qualificatif, *yukashi* (humble ou timide en français) joue un rôle clef. C'est la fleur qui a l'air humble mais cet adjectif qu'on utilise habituellement pour les personnes ou pour exprimer une action posée par des personnes reflète l'état d'esprit du poète. Dans la poésie de forme courte, le choix de mots qualitatifs souvent reliés à des adjectifs, détermine la qualité du poème. Accentué par le mot *naniyara* (quelconque ou quelque part ou je ne sais pas trop) et par des mots qui contiennent la même consonne (*yukasi*, *sumiresô*) répétée trois fois, l'atmosphère humble de la violette crée une consolation de fraîcheur au poète. A cet instant, il oublie la fatigue de la marche en montagne et trouve une petite joie rafraîchissante.

Le haïku décrit essentiellement les paysages ou les situations dans lesquelles le poète se trouve. Dans la description de ce paysage le poète exprime ses pensées et ses émotions: l'objectivité et la subjectivité du poète se confondent en un tout.

Dans le cas du tanka, la structure étant divisée en deux parties, le poème se développe normalement en deux étapes. Quant au haïku, pour développer la poésie dans un espace strictement limité, on utilise une technique appelée *kireji*: mot pour couper. Les mots comme "*kana*" "*ya*" "*nari*" sont utilisés très souvent pour arrêter soit temporairement ou définitivement le développement de la poésie.

*Fleurs de colza,  
la lune se trouve dans l'est*

*et le soleil se couche dans l'ouest.*<sup>29</sup>

*(Nanohana ya tsuki wa higashi ni hi wa nishi ni)*

*Yosano Buson "Zoku Akegarasu" (Suite du "Corbeaux du matin")*

Les cinq premières syllabes finissent par *ya*: une interjection qui coupe une fois le développement de la poésie. Cette partie décrit le poète Buson qui regarde le champ de colza jaune. Dans la seconde partie, il lève les yeux un peu plus haut et regarde le ciel où il aperçoit à chaque extrémité la lune et le soleil. Le champ de vision créé dans la première partie s'élargit jusqu'au ciel dans la seconde partie. Finalement on sent une satisfaction paisible chez le poète qui dans un même regard contemple les fleurs, la lune et le soleil du printemps.

Un développement semblable du poème peut se faire sans employer de mot ayant la fonction de *kireji*. On peut une fois couper le poème à la fin des cinq premières syllabes ou après le deuxième bloc de sept syllabes en utilisant des significations indépendantes des autres parties.

*Quand je mange des kaki,  
j'entends sonner  
La cloche de Hôryû-ji.*<sup>30</sup>

*(Kaki kueba/ kane ga naru nari/ Hôryû-ji)*

*Masaoka Shiki*

Ce poème se divise en deux parties: les cinq premières syllabes et le reste. Le kaki est un fruit bon marché. Le temple *Hôryû-ji* est le plus vieux temple de Nara. La combinaison tout à fait

---

<sup>29</sup>Traduit du japonais par l'auteur

<sup>30</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

inhabituelle de ces deux mots nous surprend. L'atmosphère solennelle créée par le son de cloche du célèbre temple est interrompue par un geste bien banal de la vie du peuple: manger des kakis, par conséquent il se dégage une sorte d'humour. Cette légèreté du haikai n'existe pas dans le tanka traditionnel. Le *senryû*, au contraire, pousse l'humour dans un sens plus cocasse tout en gardant la même forme de haikai.

## II. MODERNISATION DES CARACTÉRISTIQUES FORMELLES DU TANKA ET DU HAIKU

### 1. Le *yojô* (résonance)

Pour maximiser sa capacité d'expression dans un espace restreint, la poésie de forme courte possède plusieurs techniques très particulières. Le *kigo* (mot de saison), le *utamakura* (mot de lieu), le *honkadori* (motif extrait d'autres poèmes existants) et le *kakekotoba* (jeu de mots) en sont des exemples. Le *yojô* n'est pas nécessairement une technique poétique. On peut plutôt le considérer comme esthétique de la poésie. Si l'on traduit littéralement, *yo* veut dire surplus et *jô* signifie sentiment. Ensemble ça veut dire les sentiments qui débordent des énoncés d'un poème. Dans n'importe quelle littérature les écrits comportent entre les lignes des connotations. Dans la poésie occidentale aussi la lecture des énoncés laisse des sensations chez les lecteurs. On peut dire qu'il y a du *yojô* dans tous les chef-d'oeuvres de la poésie quelque soit le pays.

Dans le cas de la poésie courte traditionnelle du Japon cependant ce phénomène poétique est clairement considéré comme une sorte d'esthétique de la poésie. Plusieurs poètes et critiques ont relevé cet aspect au cours de l'histoire du waka. Dans la préface appelée "*Kanajo*" du "*Kokinshû*" que l'on considère comme la première critique littéraire de la poésie, Kino Tsurayuki met déjà l'accent sur ce sujet.<sup>31</sup> Lisons d'abord le début de cette préface où il résume l'esthétique du *waka*.

*La poésie du Yamato (le waka) a pour noyau le coeur humain,  
et pour feuilles des milliers de paroles.*

---

<sup>31</sup>Dans le "600-ban utaawase" (600 poèmes en compétition)

*(Yamato-uta wa hito no kokoro wo tane to shite,  
yorozu no koto no ha tozo nari ni keru.)*

Tsurayuki appelle le *waka* "yamato-uta". Yamato est un endroit près de Nara où se situait anciennement la capitale. Mais Tsurayuki utilise le mot Yamato pour distinguer la poésie japonaise du *kanshi*, qui est un poème écrit en chinois. Un peu plus loin dans la même préface, il précise sa théorie en critiquant un poème d'Ariwarano Narihira:

*Quant à Ariwarano Narihira, ses sentiments débordent et il manque de mots, un peu comme les fleurs fanées perdent leurs couleurs tout en laissant encore leur odeur.<sup>32</sup>*

*(Ariwarano Narihira wa sono kokoro amarite kotoba tarazu.  
Shibomeru hana no iro nakute, nioi nokoreru ga gotoshi.)*

*"Kanajo"(préface) de "Kokinshū"*

Bien qu'il ne parle pas encore de l'importance du *yojō* comme condition importante de la poésie, il distingue tout de même ce qui est saisi subjectivement et résumé ici dans le mot *kokoro* (sentiment, pensée), de ce qui est exprimé dans la forme par le mot *kotoba* (mot, expression). Ces deux aspects se confondent finalement dans un poème: le premier existe comme un noyau et le second jaillit comme des feuilles de ce noyau dans le poème. Dans l'évaluation de la qualité de la poésie occidentale, on s'intéresse au motif, au thème, à la forme, aux mots et aux expressions mais on ne regarde pas nécessairement l'état d'âme du poète lui-même.

---

<sup>32</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

Les arts japonais gardent certains aspects ambigus et mystiques. Dans le cas de la poésie, le sens large du wago produit cet effet. L'expression *hito no kokoro* de la première phrase elle-même représente bien cet aspect. Le premier mot *hito* a plusieurs sens: gens, personne, être humain, humanité, monde, autrui, adulte, quelqu'un, moi ou toi selon le contexte. La signification du mot *kokoro* est aussi complexe. Dans le dictionnaire de la langue japonaise "*Kôjien*", on le définit comme un ensemble d'intelligence, d'émotion et de conscience ou les actions empiriques de l'esprit. Dans l'écriture il peut signifier selon le contexte, l'esprit, le goût, l'intention, la pensée, l'âme, le sentiment, la conscience, la mémoire, l'émotion, le coeur, le centre, etc... Nous croyons qu'il est possible qu'il représente tout ce qu'il y a de métaphysique chez une personne. On s'aperçoit qu'un mot peut vouloir dire deux choses complètement opposées comme toi et moi. Dans le mot *kokoro*, il n'y a pas de notion de suprématie de la raison sur la passion. Cette sorte d'ambiguïté de la langue facilite le développement en profondeur de la poésie en apportant des nuances différentes que l'on appelle "*yojô*".

Le *yojô* est un sentiment qui saisit les lecteurs à la lecture des poèmes. De sorte que c'est la capacité de compréhension de la part des lecteurs et non pas des auteurs qui prend de l'importance pour juger si le poème possède bien du *yojô* ou non. Généralement plus les lecteurs ont la sensibilité aiguisée, plus les sentiments qui se dégagent du poème seront saisis profondément. Nous avons vu que le sens de beaucoup de mots japonais est très large. Les lecteurs peuvent donc savourer les poèmes à leur guise. L'évaluation de la qualité des poèmes ne se fait pas sans la participation des lecteurs. Dans ces circonstances on confond même l'auteur et le lecteur.

*En revanche, à part quelques rares exceptions comme Fujiwara no Teika, ils ont été incapables d'établir une distinction nette entre soi et les autres, de découvrir, dans*

*leurs différences par rapport à autrui, les fondements de leur propre individualité, et de considérer les rivalités et les affrontements comme quelque chose de tout à fait naturel.*

*Ooka Makoto, "Poésie et poésie du Japon ancien"*

Quelle que soit la capacité des lecteurs, ce sont les expressions que le poète utilise qui sont susceptibles de faire naître des sentiments chez les lecteurs. La beauté des feuilles d'un arbre, "*kotoba*" est aussi important que le noyau, "*kokoro*", pour intégrer les lecteurs dans l'univers du poète. Il existe bien sûr des techniques poétiques mais il n'y a pas de règles spécifiques pour provoquer le *yojô* à mon avis. Il y a des textes qui traitent du *yojô* des poèmes, surtout dans les jugements critiques des *uta-awase*, un jeu littéraire entre deux groupes qui consiste à trouver les meilleurs poèmes.

*Quel paysage d'automne!  
Je ne peux que le contempler...  
Quand je pense  
Que cette belle soirée  
Existe seulement dans ce village.*

*(Aki yo tada nagame sutete mo ide namashi kono sato nomi no  
yûbe to omoeba)*

*Comment répondrai-je?  
Si on me parle de ce paysage.  
Le ciel de ce crépuscule d'automne.  
De cette endroit  
Où tu es.<sup>33</sup>*

*(Hito towaba ikani iite ka nagame mashi kimiga atari no yûgure no sora.)*

---

<sup>33</sup>Dans le "Go-Kyôgoku utaawase" en 1198, traduit du japonais par l'auteur.

Ce sont deux poèmes tirés du même motif, un motif très prisé des poètes anciens: une soirée d'automne. De plus leurs thèmes centraux sont également presque pareils: la beauté de l'endroit pour laquelle les poètes ont un attachement particulier. Fujiwara Shunzei, un poète renommé, juge que le premier poème est plein de résonance ou *yojô*, mais il se demande si le deuxième en a assez. Probablement que le premier poème correspond mieux au goût des gens de l'époque ancienne. Mais je crois que le second a plus d'intérêts pour les jeunes lecteurs d'aujourd'hui. Comme le goût et la sensibilité changent selon l'époque et les personnes, il est impossible d'établir des règles sur la profondeur d'un poème en incluant l'opinion des lecteurs, même si cela dépend beaucoup des expressions utilisées.

Il existe cependant des techniques pour apporter certaine résonance aux poèmes courts. On utilise souvent par exemple, des expressions qui laissent les phrases incomplètes.<sup>34</sup> Lorsqu'on entend "Je vais à l'école", on ne s'imagine que ce que la phrase signifie. Cependant, si on entend "En allant à l'école", notre imagination continue à travailler autour de ces mots. C'est dans un esprit de dialogue entre l'auteur et le lecteur que l'on crée la poésie. On peut remarquer ce phénomène dans l'usage de phrases non complétées, très fréquentes dans la conversation entre deux interlocuteurs japonais.

Pour faire jaillir le *yojô*, faut-il d'abord qu'il y ait au départ le "kokoro" ou élément qui pousse l'auteur à écrire de la poésie ou plutôt le "*kotoba*", l'expression? Dans le domaine de la poésie courte traditionnelle, il existe toujours des discussions à savoir lequel de ces deux éléments est plus essentiel à la création du poème. Car la création d'un poème à partir d'un sujet donné nommé *daiei*, est une des méthodes souvent utilisées par les poètes. Dans ce cas, le poète n'écrit que par son imagination.

---

<sup>34</sup>Par exemple, la forme suspensive du verbe soit la forme en "te".

Ce genre de poème semble s'éloigner souvent de la vérité bien qu'il soit joliment garni de rhétorique. Par contre, au-delà de la capacité d'expression du poète et des émotions du départ, la profondeur de sa compréhension de la vie humaine est plus déterminante sur la qualité du poème.

Comme l'a fait remarquer Tsurayuki dans sa critique du poème de Narihira, souvent l'émotion "déborde" d'un poème en manquant d'expression. Il est plutôt difficile de créer un poème de qualité dans un état de profonde émotion. Car le poème peut manquer de dimension objective. Le *yojô* doit être transcendant au temps et à l'espace. Même si le poème ne parle que d'un instant de la vie personnelle, les sentiments du poète peuvent être partagés avec les lecteurs quand les poèmes possèdent un aspect universel. C'est là que se développe le *yojô*. Dans la poésie moderne on n'utilise pas l'expression *yojô*, mais le principe demeure dans la poésie courte.

## 2. Le *kigo* (mot de saison)

Les gens savent que le *kigo* est un mot qui signifie une saison précise et qui constitue une condition fondamentale du haiku. On a l'impression que ce mot existe depuis la naissance de la poésie haikai, mais c'est Oosuga Otoji qui l'utilise pour la première fois en 1908.<sup>35</sup> Insérer une notion de saison dans un poème a toujours été considéré important dans toutes les formes de la poésie courte traditionnelle. Dans les textes anciens, les mots *kidai* (thème de saison) ou *ki* (saison) sont utilisés pour exprimer cette notion. Yamamoto Kenkichi (1907-1988), critique reconnu du haiku, distingue le *kidai* et le *kigo*. Selon lui, le *kidai* est un mot ou une expression reconnu officiellement comme

---

<sup>35</sup>Shida Yoshihide "Kidai gairon" Kaizôsha, "ahikukôza" vol.10.

une notion esthétique d'une saison tandis que le *kigo* n'est qu'un simple mot de saison.<sup>36</sup> Lui-même cependant ne distingue pas toujours les deux mots. Aujourd'hui en général la distinction entre ces deux mots ne semble pas avoir d'importance et seul le mot *kigo* désigne dans le haiku le mot présentant la saison. Mais j'élargis ici le sens du *kigo* comme mot de saison, à tous les genres de poèmes courts.

Voyons brièvement la fonction du *kigo* en prenant comme exemple un poème de Yosano Buson (1716-1783).

*La mer de printemps  
se soulevant et retombant  
tout le long du jour.*<sup>37</sup>

*(Haru no umi hinemosu notari notari kana.)*

Si on remplaçait le *kigo* "printemps" par un mot qui n'a pas de signification de saison comme "bleu" par exemple, voici ce que cela donnerait.

*La mer bleue  
se soulevant et retombant  
tout le long du jour.*

*(Aoki umi hinemosu notari notari kana.)*

---

<sup>36</sup>Yamamoto Kenkichi, "Saishin haiku saijiki".

<sup>37</sup>Traduit du japonais par Roger Munier

Les deux poèmes décrivent un paysage de mer calme dans des structures presque pareilles. Cependant ce que nous lisons dans les deux poèmes est complètement différent grâce au mot "printemps". Le "printemps" du poème original limite le temps du poème en déterminant la saison. Par contre, ce mot "printemps" (*haru*) accentue la joie de découvrir ce paysage calme comme lorsqu'on trouve un petit bonheur sous les doux rayons d'un soleil de printemps. On peut même imaginer que le poète Buson trouve un court répit dans son travail et sommeille à un certain moment en contemplant le mouvement répétitif de la mer que donne l'expression répétitive "*notari notari*". En se limitant à la saison "printemps", on imagine davantage que cette même mer peut s'agiter et se déchaîner en d'autres saisons.

La fonction du *kigo*, comme nous voyons, est d'encadrer le temps du poème et ce faisant, d'élargir par l'imagination l'univers du poème. C'est pourquoi on considère que le *kigo* est une technique presque indispensable à un poème de forme si limitée. La technique de coupe *kireji* décale le temps du poème au niveau de la forme tandis que le *kigo* réalise la simultanéité par l'imagination. Le *kigo* visualise donc également la scène du poème.

*Les herbes d'été,  
il ne reste plus que les fragments de  
rêve des samurai.*

*(Natsukusaya tsuwamono domo ga yume no ato)*

*Matsuo Bashô (La sente étroite du Bout du Monde)*

Bashô créa ce poème dans les ruines de Hiraizumi là où les membres du clan Fujiwara se battirent entre frères pour le pouvoir et construisirent leur château. Bashô ne trouva rien qui représentait la splendeur de leur époque. La fragilité de la vie humaine est le thème de ce poème .

Le *kigo* "herbes d'été" (*natsukusa*) focalise l'attention sur l'objet que l'auteur voit de ses yeux. A partir de cet objet la pensée du poète recule plusieurs siècles en arrière. En effet ce qui préoccupe Bashô n'est pas le paysage devant lui, c'est plutôt le paysage qu'il voit dans sa tête. Même si le *kigo* "*natsukusa*" n'était pas dans ce poème, supposons qu'on le remplaçait par le mot "*Hiraizumi*", le thème du poème pourrait s'exprimer suffisamment. Il manquerait cependant de force de visualisation. De plus, le premier motif "herbes d'été" représente la force de la vie et fait un gros contraste dans ce poème avec le second motif "fragments de rêve", c'est-à-dire les ruines.

Les poèmes courts sans *kigo* appelé *mukigo* ou *mukidai* existent également depuis les débuts de l'histoire de la poésie. Surtout après le mouvement de la modernisation de la poésie courte de Shiki, certains groupes de poètes tentent de se libérer de la forme traditionnelle et du *kigo*. L'imagination dans la poésie de chaque individu doit être tout à fait libre. Cependant la longue et riche histoire de la poésie courte ne peut pas être considérée en dehors de la tradition accumulée au cours des siècles. Au fil des ans des conventions s'installent dans les *kigo*. Beaucoup de mots et d'expressions lyriques possèdent un passé très riche, mais en revanche, on peut parfois en être esclave. Par exemple le *kigo* "pluie du mois de mai" (*samidare*) signifie uniquement une pluie abondante et continue, bien qu'il pleuve différemment au mois de mai.

Pour moderniser le *tanka*, Kaneko Kunen et Toki Aika forment un mouvement de libéralisation et rejettent tous les caractères traditionnels du *tanka*. Leur tentative n'a pas connu de soutien et ce mouvement en tant que tel n'a pas duré longtemps. Les poètes contemporains cependant ne discutent plus de libéralisation. Ils composent les *tanka* encore plus librement, chacun à sa guise. Fondamentalement la forme de 31 syllabes doit être respectée, mais le rythme lyrique peut se créer

avec le vocabulaire quotidien de nos jours et avec des techniques adaptées à une conception plus visuelle de la vie. Toutes les tentatives faites par les jeunes poètes d'aujourd'hui ne garderont pas longtemps leur valeur. Mais si ces poèmes contribuaient à l'épanouissement de la vie à une certaine époque, ils ont au moins eu pour cela leur raison d'être.

Les poètes de haiku, Ozaki Hôtsai et Taneda Santôka, nous ont laissé d'excellentes oeuvres libérées de la forme et du *kigo*.

*Un soir de lune,  
je prépare le riz  
qui me reste.<sup>38</sup>*

*(Tsukiyo, arudake no kome wo togu.)*

*Taneda Santôka "Sômokutô"*

Sur le plan de la forme, ce poème de Santôka est composé de 3-5-5 syllabes. Le mot "lune" (*tsuki*) peut être un *kigo* d'automne mais dans ce poème il ne me semble pas nécessaire de préciser la saison pour que le lecteur saisisse la transparence de l'atmosphère. Santôka est un bonze mendiant. On ne sait pas où il prépare son riz, mais il le fait probablement dans un endroit très pauvre là où il n'y a même pas de lumière. Tard dans la soirée il a réussi à dénicher une petite poignée de riz qu'il lave dans une sérénité absolue.

Composer une poésie de forme courte sans insérer le *kigo* est un travail très exigeant. Il faut créer le rythme du poème sans formalité et donner un sens nouveau et propre à chacun des mots. On ne peut pas saisir la beauté des poèmes de Hôtsai et Santôka sans connaître leur vie même, dit Ooka

---

<sup>38</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

Makoto.<sup>39</sup> Ils sont libérés matériellement et dans une pauvreté extrême. On pourrait dire qu'ils vivaient dans le dépouillement même du haiku.

Plusieurs regroupements et maisons d'édition publient régulièrement des livres de kigo, *saijiki*. On les renouvelle à environ tous les quatre ou cinq ans pour les mettre à jour. Les mots sont classés habituellement en cinq saisons: le printemps, l'été, l'automne, l'hiver et le nouvel an. Lors du renouvellement s'ajoutent alors, de nouveaux mots qui sont devenus familiers à la vie des gens. Les débutants du haiku doivent les consulter pour connaître le vrai sens et le mode d'utilisation des mots de saison. Le *saijiki* est l'ouvrage de référence le plus important pour les poètes de haiku.

Pour les citadins contemporains qui ont de moins en moins de contact avec la nature et qui peuvent trouver n'importe quels fruits et légumes tout au long de l'année, les mots qui expriment les détails dans les changements saisonniers ne doivent pas avoir le même sens qu'autrefois. De toute façon, l'univers de la poésie courte ne se fait pas par le mimétisme de la nature. L'important est donc d'ajouter toujours un sens plus contemporain aux *kigo* qui existe déjà dans les livres avec leur tradition.

### **3. Le *kakekotoba* (le double sens) et le *honkadori* (l'extrait de poèmes anciens)**

#### **a) Le *kakekotoba***

---

<sup>39</sup>P.147, "Michikusa", Sekai-bunkasha.

Le *kakekotoba* est un mot ou une expression qui donne un double sens à cause de l'homophonie. Cette rhétorique était souvent utilisée dans les poèmes à l'époque de l'anthologie "*Kokinshû*". Les poèmes du "*Kokinshû*" sont écrits en *kana*, une écriture syllabique. On doit expliquer ici que la langue japonaise n'avait pas d'écriture propre jusqu'aux environs du sixième et septième siècle quand les caractères chinois furent introduits de Chine. Les Japonais empruntèrent la plupart des idéogrammes chinois ayant la même signification dans leur langue. Ils inventèrent également une écriture phonétique, *kana*, en déformant des caractères chinois ou en prenant seulement une partie de ceux-ci. On utilise ces deux systèmes d'écriture aujourd'hui encore. Comme on ne met jamais de ponctuation dans la poésie traditionnelle, à l'exception de certains poèmes contemporains, un poème écrit en *kana* permet d'avoir des sens différents dans un mot de même son ou selon l'endroit où l'on s'arrête dans la phrase.

*Sous une longue pluie  
la couleur des fleurs de cerisier s'est perdue!  
Et moi j'ai perdu ma beauté  
dans des contemplations inutiles.<sup>40</sup>*

*(Hana no iro wa utsuri ni kerina itazurani  
waga mi yo ni furu nagame seshimani.)*

Ceci est un poème de Onono Komachi qui fait partie du "Recueil des cent poèmes". Visuellement "*hana no iro*" signifie la couleur des fleurs de cerisier. Cependant le mot "*hana*" a le sens également de beauté, de meilleure partie, d'apogée. Le mot "*iro*" veut dire apparence, mine, amour, passion. Si on coupe la première partie du *shimo no ku* du poème comme ceci "*waga/ miyo/ ni/ furu*", le verbe "*furu*" prend le sens de pleuvoir et cette partie signifie littéralement "la pluie qui tombe sous votre

---

<sup>40</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

règne". Mais si on coupe autrement comme ceci "*waga/ mi/ yo/ ni/ furu*", le sens du verbe devient "vieillir" et le syllabe *mi* signifie "mon corps". Quand le mot "*nagame*" est un nom, il signifie une longue pluie, mais quand il est utilisé comme verbe, il veut dire "contempler".

Ce poème est composé avec une grande habileté. Cependant même avec cette profondeur produite par l'ajout de mots à double sens, le contenu du poème reste fade malgré ces subtilités techniques. Il n'est pas toujours évident de saisir ce deuxième sens subtilement caché dans le *kakekotoba*. Surtout quand les poèmes sont écrits normalement avec un mélange de *kana* et de caractères chinois ou *kanji*, qui mettent en évidence le premier sens du *kakekotoba*. Dans les poèmes modernes la métaphore prend la place du *kakekotoba*. L'effet de la métaphore est donc plus direct et plus éloquent que le *kakekotoba*.

*J'avouerais à un certain Nietzsche  
ma tristesse comme s'il y avait toujours  
un miroir d'eau  
derrière la cascade.<sup>41</sup>*

*(Taki no haigo wa tsune kagami naru kanashimi wo  
Niiche no gotoki hito ni tsugetashi.)*

*Mizuhara Shion "Marôdo" (Les visiteurs)*

Mizuhara Shion (1959- ) traite souvent de thèmes existentiels. La poétesse se reconnaît dans ce poème par le côté passionné et l'autre côté nihiliste de son esprit. Elle cherche quelqu'un à qui elle peut confier sa tristesse du fait qu'elle est incapable de se laisser aller à sa passion. L'image du flot d'eau de la cascade qui symbolise sa passion et l'autre image de l'eau qui glisse froidement le long

---

<sup>41</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

de la surface des roches représentent son esprit négatif. Dans ce poème on remarque d'abord une comparaison, puis une méaphore. La comparaison "comme un certain Nietzsche", introduite par le mot "comme" (*gotoki*) n'est pas nécessairement propre à notre époque, car on trouve ce genre d'utilisation de la comparaison depuis presque tout débuts de la poésie courte. Quant à la méaphore "un miroir d'eau derrière la cascade" qui est l'expression qualificative du mot "tristesse" représente un genre de méaphore que les poètes contemporains incorporent souvent dans la poésie courte. Quand on lit ce poème, on sait que la poétesse ne regarde guère la cascade en réalité. L'utilisation de la méaphore dans le tanka commencée dans les années 1960, a changé profondément l'aspect du tanka. Selon le tanka traditionnel, le tanka devait se baser sur l'observation de la nature dans une première étape et amener tranquillement l'esprit du poète à l'étape suivante. Cependant il n'y a plus ce décalage de temps avec la méaphore. Les sens divers dégagés par la méaphore s'enroulent ensemble.

Même si Mizuhara Shion est jeune et qu'elle utilise souvent un vocabulaire plutôt philosophique et dur, elle ne néglige pas pour autant l'aspect traditionnel du tanka: l'observation de la nature. Sans une sensibilité remarquable dans l'observation de la nature, il lui aurait été impossible d'utiliser l'expression "miroir..." pour exprimer son esprit nihiliste. Les jeunes poètes d'aujourd'hui n'hésitent pas à épauler la tradition japonaise. Ils ont l'audace d'essayer tout ce qui peut servir à leur création.

## **b) Le *honkadori***

Je fus un peu étonnée d'apprendre qu'il y eût entre les jeunes poètes des discussions sur le *honkadori* (l'extrait de poèmes anciens).<sup>42</sup> Car, je croyais que c'était une technique du passé. Cette technique consiste à utiliser dans un poème une partie d'un poème ancien et célèbre qui sert de motif à un nouveau poème. On ne trouve pas d'humour comme la parodie. Cette rhétorique est utilisée souvent dans les poèmes du "*Shin-Kokinshū*" paru en 1206.

*Au quai de Sano  
il n'y a pas l'ombre d'une personne  
venant nous arrêter et secouer nos vêtements  
en cette soirée de neige.*

*(Koma tomete sode uchi harau kagemo nashi  
Sano no watari no yuki no yūgure)*

*Fujiwarano Sadaie "Shin-Kokinshū"*

*Une malheureuse pluie, tombera-t-elle sur nous  
à Miwagasaki?  
Au quai de Sano  
il n'y a pas une maison.<sup>43</sup>*

*(Nigashikumo furikuru ame ka Miwagasaki  
Sano no watari ni Iemo aranakuni)*

*"Manyō-shū"*

Fujiwarano Sadaie (1180-1239) inspiré par le poème ancien du "*Manyōshū*", emprunte ses mots "*Sano no watari*". Dans ce poème de départ, appelé *honka*, c'est la pluie qui en est le motif. Pour rendre l'atmosphère désert du quai de Sano encore plus remarquable, il choisit plutôt la neige

---

<sup>42</sup>Katō Jirō, "T.K.O.", Goryō-shoin, 1995.

<sup>43</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

et il en remplace le mot maison par le mot personne et réussit ainsi à vivifier l'image, surtout par le geste d'"arrêter nos chevaux" et de "secouer nos vêtements". Le génie de Sadaie réussit à rendre le *honka* plus imagé.

Le *honkadori* ajoute une profondeur spéciale à la poésie en produisant l'effet de deux poèmes en un. Comme les poèmes anciens que l'on utilise sont ordinairement célèbres, le nouveau poème bénéficie aussi de cette célébrité. En revanche, il fait souvent ressortir la médiocrité de ce dernier poème, si le poète du temps moderne ne réussit pas à ajouter une certaine originalité à sa création.

#### 4. La collectivité et la dialogique de la poésie courte

*Quand je vous attends  
dans la rosée des montagnes  
mes vêtements sont trempés  
de rosée des montagnes.*

*(Ashihikino yama no shizuku ni imo matsuto  
ware tachinurenu yama no shizukuni)*

*Ootsuno-miko*

*Si vos vêtements se trempent  
à la rosée des montagnes,  
je voudrais devenir  
cette rosée de montagne.<sup>44</sup>*

*(Wa wo matsuto kimi ga nurekemu, ashihikino  
yama no shizuku ni naramashi monowo.)*

---

<sup>44</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

*Ishikawano Iratsume*

Ces deux poèmes sont extraits du "*Manyôshû*". Le premier poème est de Ootsuno-miko qui l'a donné à Ishikawano Iratsume qu'il attendait toute la nuit dehors et trempé par la rosée. Ishikawano Iratsume lui répond avec ce deuxième poème. Au début de l'histoire des poèmes courts, on utilisait les poèmes comme des lettres. Ça veut dire qu'on écrivait un poème dans l'esprit de pouvoir s'en servir comme correspondance. Certains poèmes sont écrits en effet sous forme de lettres. Cet esprit de correspondance demeure toujours comme un aspect dialogique de la poésie même si le poème ne prend plus la forme de lettre. Cependant il ne dépend pas simplement de la forme d'origine mais il est de la culture japonaise qui se base sur la collectivité. On peut voir ce caractère notamment dans l'utilisation de l'espace dans tous les domaines des arts japonais soit dans l'architecture, soit dans la musique, soit dans la peinture et même dans la littérature.

La création de poèmes en groupe se fait dans ce même esprit. Le poète exprime son sujet, mais en même temps il faut considérer les poèmes des autres pour que son propre poème s'harmonise parfaitement avec eux. L'expression de "soi" se conçoit dans la collectivité. Masaoka Shiki écarte donc le *renga* et le classe comme une forme inadéquate à la poésie moderne qui doit être l'expression d'un individu. Cependant, même si le poème exprime des sentiments purement individuels, le *tanka* et le *haiku* étant comme une ellipse en raison de leur forme, ils incluent toujours cet aspect dialogique avec les lecteurs. Je crois que c'est cet aspect de correspondance entre l'auteur et le lecteur qui a tenu vivante si longtemps la poésie courte traditionnelle. Les poètes et les poèmes ne restent donc pas isolés des lecteurs.

Il y a des milliers de groupes de haiku et de tanka à travers le Japon et voire même à l'étranger qui aujourd'hui encore tiennent régulièrement leurs réunions d'études. Les poètes appartiennent d'habitude à un ou plusieurs groupes réunis autour d'un professeur et qui publient leurs revues ouvertes aux oeuvres des membres. Les poètes voyageurs, Taneda Santôka et Ozaki Hôsei font exception puisqu'ils n'appartenaient à aucun groupe. Tous les jours ils furent en quête continue de thèmes de haiku à travers leur vie de voyageurs. Ils sont solitaires et essaient de trouver le bonheur dans l'univers du haiku à chaque instant de leur vie et à travers chaque rencontre durant leurs voyages. C'est une façon de faire la poésie commenée par Matsuo Bashô.

Dans la plupart des cas, leurs exercices de création de la poésie se font lors d'études en groupe. Il arrive que le professeur et les participants corrigent un poème d'une façon innattendue et très éloignée de l'idée de départ de l'auteur. Beaucoup d'apprentis poètes vivent ce genre d'expériences et se sentent humiliés dans leur orgueil au cours de ces réunions d'études.

Tout récemment, avec l'apparition de sites INTERNET consacrés à la poésie, on commence à avoir des poètes qui n'appartiennent à aucun groupe de poésie. En général, chaque groupe a sa propre tendance poétique et certains tiennent mordicus à la garder et refusent d'accepter les tendances nouvelles. Quand le groupe se referme sur lui et ne se limite qu'à une tendance, celui-ci ne forme plus de poètes de grande originalité. En ce sens, les sites Internet ouverts librement et en dehors de tout groupe peuvent contribuer à plus de participation et à plus d'échanges de talents.

### III. LES MOUVEMENTS CONTEMPORAINS

Au tournant du XXème siècle, les activités entourant la poésie traditionnelle sont florissantes. Le nombre de livres publiés sur le sujet et d'oeuvres poétiques ne cesse de grandir. Durant ces cinq dernières années, "*Araragi*", une revue de tanka et "*Unmo*" une revue de haiku dirigée par Iida Dakotsu (1910- ) ont cessé leur publication. Cependant, cela ne signifie guère la stagnation de cette poésie mais marque le signal de son évolution. Pour analyser ce phénomène, j'opte pour Tawara Machi, poétesse et pour Ooka Makoto poète et critique surtout qui, je crois, ont contribué le plus à l'évolution récente du monde de la poésie traditionnelle.

#### 1. Tawara Machi - élargissement de la base

Le choix d'une jeune poétesse, Tawara Machi, comme la plus représentative des poètes contemporains ne se base pas nécessairement sur la qualité de ses oeuvres mais sur l'importance des changements qu'elle a apportés au monde du tanka au niveau de la technique et au niveau du nombre de lecteurs dont plusieurs sont devenus poètes. Son premier recueil de poèmes "*Salada kinenbi*" (L'anniversaire de salade) est devenu un best seller qui se vendit à presque trois millions d'exemplaires, chose qu'on n'avait jamais vu auparavant dans le domaine de la poésie. Le tanka doit être l'expression de la vérité de l'humanité comme tous les genres littéraires. En ce sens, les poèmes de Tawara manquent encore de profondeur. Cependant je trouve une certaine maturité dans les poèmes du troisième recueil "*Chokorêto Kakumei*" (La révolution Chocolat) qui vient de paraître, dix ans après le premier livre. Elle nous montre dans son dernier livre, avec des sujets plus élargis, qu'elle peut être la plus grande poétesse contemporaine.

Tawara Machi est née en 1962 et entre en contact pour la première fois avec le tanka quand elle prend des cours de littérature japonaise à l'Université Waseda où son professeur et poète Sasaki Yukitsuna (1938- ) enseignait. Elle n'a que 25 ans quand elle publie son premier livre de recueil. Jeune professeur de collège, Tawara écrit des poèmes de la nouvelle génération appelée "nouveau spécimen humain" (*shin-jinrui*) sous une forme de poésie purement traditionnelle, le tanka. Le rythme et le style de langage parlé au quotidien qu'elle utilise révolutionnent le monde du tanka. Bien sûr que Tawara n'est pas la première personne qui commence à écrire des tanka en utilisant le style du langage parlé, le *kôgo*. Mais elle réussit à faire connaître au grand public la possibilité d'écrire des tanka en langage de style *kôgo*, ce que seul un petit nombre de poètes pratiquaient. Dans le langage *kôgo* on utilise plus de particules et l'expression devient souvent plus explicative et par conséquent moins lyrique. Pour éviter cela, Tawara mélange le langage de style *kôgo* et celui du style écrit *bungo* qu'on utilise pour la poésie traditionnelle. Tawara utilise également très souvent à la fin des poèmes un nom, une technique du tanka appelé *taigen-dome*. Selon les règles grammaticales une phrase japonaise ne finit pas par un nom, de sorte que c'est une phrase non achevée ou une phrase renversée en prose.

Ce qui fait l'excellence des poèmes de Tawara c'est l'utilisation d'expressions pénétrantes des petits moments de la vie quotidienne par laquelle elle se démarque des poètes antérieurs. Elle les saisit avec sa sensibilité de jeune femme, un peu comme un appareil photographique immortalise un moment qui passerait inaperçu. Parmi les caractéristiques de ses poèmes, retenons l'utilisation abondante des paroles de la conversation.

*"Il fait froid, n'est-ce pas?"*

*"Oui, il fait froid"*

*Ta réponse revient.*

*Un tendre bonheur.<sup>45</sup>*

*("Samui ne" to ieba "samui ne" to kotaeru hito no iru  
atatakasa.)*

*"Salada kinenbi" (L'anniversaire de salade)*

La poétesse insère un échange de conversation sur la température, une scène des plus banale de la vie quotidienne. Une conversation, un aspect sonore transforme une scène visuelle qu'on trouve partout dans l'imagination. Ce genre de développement de la poésie comme une scène de cinéma n'existe pas dans le *waka* ancien. La parole "Il fait froid" ne veut presque rien dire en tant que sujet de conversation. Ce qu'elle veut exprimer dans ce poème, c'est le bonheur d'être simplement avec quelqu'un qui brise la solitude de sa vie de jeune femme célibataire. Il est possible d'y voir une conversation entre la poétesse et une autre femme ou avec un parent ou bien n'importe qui d'autre. Mais ce serait plus raisonnable pour un poème de Tawara Machi et à cause des sujets qu'elle traite très souvent d'y voir l'image d'un homme qui entre dans sa vie. La découverte de petits bonheurs simples est très bien exprimée par la légèreté d'expression. En revanche, il est difficile d'approfondir le *tanka* avec ce genre de description de la surface de la vie quotidienne quoiqu'il frappe facilement notre attention comme on regarde des images de la télévision..

Les motifs principaux retrouvés dans les poèmes de Tawara sont les sentiments amoureux et les chagrins d'amour d'une jeune femme. On peut dire que le thème le plus fréquemment utilisé dans le *tanka* est depuis toujours l'amour. Car lorsqu'on conserve seulement les choses strictement

---

<sup>45</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

nécessaires comme l'exige la forme du tanka, l'amour reste ce qu'il y a de plus essentiel chez l'être humain. On peut remarquer dans certains de ses poèmes des expressions à caractère sensuel, mais on ne voit pas chez elle la force d'énergie d'une femme qui désire posséder un homme comme chez Yosano Akiko, une grande poétesse de l'époque de Meiji, pour qui la poésie était véritablement l'expression de la libéralisation. On doit probablement admettre que c'est une façon de mieux refléter les sentiments de la jeunesse d'aujourd'hui. Mais les poèmes de Tawara n'ont pas la force de faire évoluer la société comme les poèmes de Yosano qui ont contribué à l'évolution de la situation féminine du Japon.

*Pour regarder la pluie  
venant du ciel  
je lève la tête  
la bouche entrouverte.  
J'aimerais avoir tes lèvres dessus.<sup>46</sup>*

*(Ochitekita ame wo miagete sono mama no  
katachi de fui ni kuchibiru ga hoshii)*

*"Salada Kinenbi"(L'anniversaire de salade)*

L'expression "J'aimerais avoir tes lèvres dessus (sur ma bouche)" indique réellement une attitude réceptive. Tawara accentue cette attitude amoureuse de jeune femme par les versets précédents qui montrent sa bouche entrouverte et sa tête levée "pour regarder la pluie", un geste très banal en soi. Je ne vois pas tant de force dans ce poème mais on ne peut nier que ses expressions reflétant des gestes de tout le monde et bien ordinaires contribuent à rendre ses poèmes familiers pour les gens qui ne sont pas nécessairement amants de la poésie.

---

<sup>46</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

Les poèmes de son dernier recueil nous montrent cependant une certaine évolution qui s'est produite au cours des dix dernières années.

*Quand je pince des poils  
je sens une force remplir  
un instrument musical nommé  
ton corps.<sup>47</sup>*

*(Haegiwa wo tsumabiki oreba kimi to iu  
gakki ni michite kuru chikara ari)*

*"Chokorêto kakumei" (Révolution chocolat)*

Elle ne peut s'empêcher de remarquer l'énergie de l'homme à travers son petit geste de toucher. Ce n'est plus l'expression de "feeling" comme au temps de "L'anniversaire de Salade". Mais, je trouve encore trop légère sa façon de comparer le corps de l'homme à un instrument musical et d'utiliser le verbe si esthétique "pincer" (*tsumabiku*) en y ajoutant le sens de "jouer de la musique, quoique la légèreté d'expression est un aspect de ses poèmes qui gagne en popularité.

Ce langage léger qu'elle utilise dégage une atmosphère de nonchalance chez la jeune génération. Rien n'est très important dans la vie: il est possible de tout réaliser sans y mettre beaucoup d'efforts. Même distinguer l'identité de l'individu n'a pas d'importance. Ce phénomène qui consiste à oublier ou, en d'autres mots, le désintéressement de "soi" facilite plutôt le partage des sentiments de l'auteur avec ses jeunes lecteurs. Ainsi, les poèmes de Tawara Machi invitent beaucoup de personnes de la jeune génération à créer eux-mêmes des tanka. Certains d'entre eux atteindront le même niveau que Tawara.

---

<sup>47</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

Bien que Tawara Machi ait écrit en langage parlé ou *kôgo*, elle n'hésite pas à utiliser les techniques traditionnelles du tanka. Comparée aux poètes contemporains qui écrivent des tanka en langage écrit ou *bungo* et en vieille écriture *kyû-kana*, l'insertion de ces techniques dans les poèmes de Tawara laisse malheureusement souvent un goût artificiel. Voyons deux exemples de *honkadori* qu'elle utilise dans ses poèmes.

*Je fixe ma vue sur toi  
sur la planche à voile  
flottant entre le bleu du ciel  
et le bleu de la mer.*<sup>48</sup>

*(Sora no ao umi no aosa no sono awai  
sâfu bôto no kimi wo mitsumeru)*

*"Salada Kinenbi" (L'anniversaire de salade)*

Le *honka* (poème d'origine) de ce poème est de Wakayama Bokusui.

*Les oiseaux blancs  
flânent tristement  
sans se fondre dans le bleu du ciel  
ni dans le bleu de la mer.*<sup>49</sup>

*(Shiratori wa kanashi karazu ya sora no ao  
umi no ao nimo somazu tadayou)*

*"Umi no koe" (La voix de la mer)*

---

<sup>48</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

<sup>49</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

De ce poème de Bokusui se dégage l'immensité du silence de la mer et du ciel et sur lesquels volent les oiseaux blancs. Il y a un grand contraste entre la tristesse des êtres vivants et la nature. Le poème de Tawara exprime au contraire la beauté de la jeunesse qui manie adroitement la planche à voile sur les vagues. Le poème de Tawara bénéficie de l'effet que produit ce point qui brille sans se fondre dans le bleu et l'immensité de la mer tel que décrit dans le poème de Bokusui. L'image sombre et triste que le tanka a longtemps portée n'existe plus dans le poème de Tawara.

*Quand je pense ce soir à Kyôto  
où que je vais avec toi,  
je sens comme si le caractère "Kyô"  
fond tendrement dans mon corps.*

*(Kimi to yuku Kyôto omoeba Kyô no ji ga  
Koyoi yasashiku tokete yukunari)*

*Tawara Machi "Chokorêto kakumei" (Révolution chocolat)*

*Les cerisiers en fleurs sous la lune,  
la promenade de Gion vers Kiyomizu,  
le visage de chaque personne  
que je rencontre  
me semble beau.<sup>50</sup>*

*(Kiyomizu e Gion yogiru sakura-zukiyo  
koyoi au hito mina ustukushiki kana.)*

*Yosano Akiko "Midaregami" (Cheveux décoiffés)*

Gion est le cœur de Kyôto. Le poème *honka* de Yosano Akiko est très rythmé par des mots lyriques comme *Kiyomizu*, *Gion*, *sakura-zukiyo* et la répétition du son "k" et "yo". Tawara Machi

---

<sup>50</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

emprunte la même façon de faire et essaie de la moderniser en utilisant une métaphore. Cependant cette métaphore ne sert qu'à diluer le thème. C'est plutôt rare, comme on voit dans le premier exemple du *honkadori*, que Tawara réussit à utiliser des techniques traditionnelles. Son originalité ressort davantage lorsque la poétesse utilise un motif qu'elle a saisi uniquement avec sa propre sensibilité moderne.

Tawara Machi est le leader du tanka réaliste et facile à comprendre. Le fait qu'elle a grandement contribué à la popularité de la poésie est indéniable. Même si les poètes écrivent de beaux poèmes, s'il n'y a pas de lecteurs, cela ne sert à rien. La poésie courte nécessite la correspondance avec les lecteurs, de sorte que l'élargissement du nombre de lecteurs est bénéfique pour la valorisation de la poésie courte. Néanmoins il faut cultiver sa sensibilité pour comprendre les oeuvres artistiques. On ne voit pas toujours la beauté des oeuvres à première vue et sans connaissances suffisantes. Cela va de même aussi chez les auteurs. Tawara colore ses motifs légers avec son talent pour le rythme et son habileté d'expression. Le poète qui vit dans une société moëlleuse sans connaître de situations de crise ne peut se poser de questions fondamentales et existentielles. C'est alors que le poète doit faire des efforts et chercher à se trouver dans cet esprit de crise afin que la poésie serve à l'humanité.

## **2. Ooka Makoto - la contemporanéité des classiques**

Les activités de Ooka Makoto sont largement diversifiées. Il est lui-même un des grands poètes contemporains. En partant de cela il écrit des essais, des critiques non seulement sur la

littérature mais aussi sur les beaux-arts, sur le théâtre, sur le cinéma et sur la musique. Il y a d'autres poètes contemporains du tanka qui sont en même temps d'excellents critiques littéraires comme Tsukamoto Kunio, Sasaki Yukitsuna et Okai Takashi. Ces derniers poètes sont même meilleurs que Ooka en tant que poètes de tanka. Car, Ooka écrit plutôt des poèmes de style libre (*gendaishi*) transcendant à tous les styles: il emprunte parfois la forme du tanka et du haïku et parfois la forme fixe de cinq ou sept syllabes. Quelle que soit la forme, son langage est très riche et il montre une immense connaissance des classiques. Au-delà de la forme de ses poèmes, mais par son orientation et l'influence qu'il apporte au domaine de la littérature ainsi que par ses activités littéraires qui prennent une véritable envergure internationale, je n'hésite pas à le classer comme la personne la plus importante pour la poésie courte contemporaine du Japon.

Probablement que la plupart des Japonais reconnaissent Ooka comme l'auteur de "*Oriori no uta*" (Poèmes de tous les jours) publié dans l'un des plus grands quotidiens du monde, l'"*Asahi shinbun*". Le "*Oriori no uta*" est le titre d'un entrefilet publié en première page du quotidien tous les jours depuis janvier 1978. Normalement on n'écrit que des articles à caractère politique en première page des journaux japonais. C'est une décision audacieuse de la part de l'éditeur que de mettre un article littéraire en première page. Probablement que personne ne pensait que cette chronique pourrait durer vingt ans. Il va sans dire que personne ne savait non plus que les recueils de ces articles qui portent le même titre et publiés chaque année deviendraient des best sellers. Cela signifie, comme Ooka lui-même le mentionne dans la préface de l'édition française de ce recueil, qu'il y a assez de culture chez le peuple japonais d'aujourd'hui pour accueillir la poésie classique dans la vie de tous les jours<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup>P.154 "5-on to 7-on no Shigaku".

Ooka choisit chaque jour un poème et ajoute une courte explication de moins de 180 mots sur ce poème. Des milliers de personnes lisent tous les matins ce petit texte un peu comme une nourriture spirituelle quotidienne qui leur fait oublier pour quelques secondes les questions politiques et les choses plus terre à terre avant d'aller à leur travail. Voici un extrait de l'édition française dans laquelle il présente un poème de Akutagawa Ryûnosuke, un romancier reconnu.

*Quelle morve! Le bout du nez seul reste éclairé.*

*Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927)*

*Ce haiku, intitulé Jichô (<Autodérision>), aurait été écrit vers l'année 8 ou 9 de l'ère Taishô (1919-1920), ou bien encore en 1927, l'année même de la disparition de l'auteur. On dit qu'Akutagawa, après l'avoir recopié soigneusement sur un carton de calligraphie, l'aurait offert à son médecin juste avant de se supprimer. Si l'anecdote est exacte, on doit interpréter ces vers, du moins dans leur intention, comme un poème d'adieu au monde. Mais s'il s'agit d'une oeuvre nettement antérieure, la perspective change légèrement. Dans ce cas, plus que la gravité d'un dernier message, c'est l'ironie de l'autocritique qui importe. Quoi qu'il en soit, cet autoportrait de la déchéance d'un homme, cette image d'un monde plongé dans l'obscurité et où ne reste plus visible dans le paysage hivernal qu'un bout de nez plein de morve, n'est sans doute à l'origine qu'une satire de soi-même légère et souriante.*

*Chôkôdô Kushû (Recueil des haiku de Chôkôdô)*

*(Shôwa 2 - 1927)<sup>52</sup>*

---

<sup>52</sup>Ooka explique que la plupart des Japonais lisent encore l'anthologie "Manyôshû" et d'autres poèmes classiques. Il y a de nombreux exemples de personnages historiques et du monde culturel qui entretiennent des liens entre eux. Cette fusion de la politique et la culture, qui a un aspect archaïque, peut se trouver encore partout dans la société moderne d'aujourd'hui.  
Extrait de "Poèmes de tous les jours" p.152-153

Quand Ooka a commencé cette chronique, les poètes de *gendaishi* (poème contemporain de style libre) ont critiqué Ooka en voyant qu'il valorisait la poésie courte traditionnelle et par conséquent qu'il contribuait à délaissé le *gendaishi* dont lui-même est un poète. Ceux qui s'identifient comme poètes modernes considèrent la nécessité de rejeter la poésie traditionnelle afin que la poésie moderne *gendaishi* prenne une place prépondérante. En effet il accepte ce travail comme un défi pour le *gendaishi* et répond aux poètes inquiets que le *gendaishi* doit surmonter l'épreuve de force qu'il livre à la poésie traditionnelle pour qu'il reste puissant. En profitant au contraire de la situation, Ooka réussit à créer une sorte d'anthologie de la poésie japonaise transcendant tous les genres de poésie.

Ce qui est plus extraordinaire chez Ooka, c'est qu'il traverse non seulement horizontalement les genres mais aussi verticalement les temps. Il fouille les poèmes depuis le VII<sup>ème</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui. D'après lui, il consacre soixante dix pour cent de son travail de "*Oriori no uta*" à chercher des poèmes et à trouver l'ordre pour les placer. Grâce à son énorme travail de recherche et à sa perspicacité, beaucoup de poèmes qui avaient été oubliés ou des chef-d'oeuvres de poètes peu connus, sortent de la poussière. Ooka ne sépare pas la poésie moderne de l'ancienne. Il pose un regard sur les poèmes de tous les temps en gardant en mémoire la continuité de l'esthétique littéraire. Dans un grand tableau classé par ordre des saisons, il place du jour au lendemain des poèmes de temps tout à fait divers. A travers sa plume, les poèmes d'il y a mille ans renaissent et vivent comme ceux de notre temps.

Ooka est né d'un père poète de tanka et commence à écrire des poèmes à l'âge de l'adolescence. A l'Université de Tokyo il se spécialise dans la littérature japonaise mais son premier

choix est plutôt la littérature française. Son intérêt pour la culture étrangère renforce son point de vue d'analyse mais ne remplace jamais sa base conceptuelle. Il n'a pas besoin de l'encadrement qui vient d'ailleurs pour découvrir les charmes de l'écriture, de l'esthétique, des oeuvres d'art et même de la musique. Il ne se base jamais sur aucun dogme déjà établi pour analyser les oeuvres. Selon Miura Masashi, quand Ooka écrit des critiques sur une oeuvre, il faut d'abord qu'il raisonne ensemble avec cette oeuvre en devenant lui-même une sorte de boîte de résonance de l'oeuvre avant de l'analyser.<sup>53</sup>

C'est pour cela que je sens chez lui une attitude très sincère envers les oeuvres lorsque je lis ses textes.

En lisant des haiku dans les renga de Bashô et Buson, Ooka découvre souvent des poèmes presque méconnus de ces grands poètes et qui dévoilent des traits de personnalité très intéressants. A travers ce genre d'expériences et de découvertes accumulées, il constate petit à petit qu'il y a d'énormes oeuvres traitées comme sujets de deuxième classe derrière des oeuvres classées dans les premières. Il écarte donc tous les étiquetages établis et vérifie les oeuvres avec sa propre perspective contemporaine.

La découverte de chefs-d'oeuvres dans les renga renforce sa position visant à valoriser la création de la poésie en collectivité. Il remarque qu'il existe toujours un esprit d'"harmonisation" dans la poésie japonaise. Le fait d'écrire des poèmes dans une forme fixe est déjà une sorte d'"harmonisation". Le meilleur poème naît quand le poète retourne à son esprit intérieur qui veut s'exprimer au moment où la tension monte à l'intérieur du poète dans une tentative d'harmonisation. C'est ce que révèle son chef-d'oeuvre de critique sur la poésie japonaise, "*Utage to koshin*" (Le

---

<sup>53</sup>Miura Masashi, "Ooinaru Warai" dans le "Kokubungaku" Gakutôsha, août 1994.

banquet et l'esprit individuel). Il utilise le mot "*utage*" pour collectivité par rapport à "*koshin*", individu. Le sens original de ce mot signifie banquet ou party. Il y inclut donc le sens de s'amuser ou l'esprit du jeu. Ooka lui-même garde toujours dans son écriture et dans ses activités cet esprit d'"harmonisation" qui rend son esprit humaniste.

En effet, il s'ajuste avec une incroyable souplesse aux gens qui font affaire avec lui. De nombreux amis l'admirent et souvent s'inquiètent qu'il accepte même des travaux qui semblent lui faire perdre du temps précieux. Son travail de "*Oriori no uta*" également semble prendre trop de temps pour cette petite présentation qui n'est ni sa propre création ni une écriture académique. Mais dans n'importe quel travail qui nous semble peu valable, il nous révèle d'une façon clairvoyante une esthétique pleine de cet esprit du jeu. Il est définitivement humaniste. Il ne cesse de se donner de la peine pour examiner soigneusement et positivement les choses faites par les êtres humains avant de les rejeter.

Convaincu des avantages qu'apporte la création en groupe, il la met en pratique dans les activités du *renga* et du *renshi* en invitant des poètes de pays divers. Nous avons déjà vu que le *renga* est une création de la poésie courte en groupe. Le *renshi* est l'invention de Ooka qui consiste à créer en groupe une poésie avec des poèmes de style libre. Il organise ces activités même à l'étranger avec des poètes de plusieurs pays différents. Pour les écrivains habitués à écrire seuls dans leurs ateliers, cette création en groupe de poèmes cause beaucoup de tension chez les poètes. Car dans le processus de création, on discute et on se critique mutuellement avant que les oeuvres prennent leur forme finale. Octavio Paz, poète qui a participé à ces *renga*, explique qu'il se sentait

comme s'il devait se déshabiller devant le monde. Pour les poètes contemporains, le processus de création reste une chose tout à fait personnelle autant que l'oeuvre achevée.

Les poètes qui participent à cette activité sont souvent humiliés au début mais aussi très stimulés. Evidemment lorsque le groupe de poètes se compose de poètes de langues différentes, il se fait des compromis jusqu'au résultat de l'ensemble d'un *renga* et d'un *renshi*. Et même si le résultat du poème fait en collectivité est médiocre, si on y trouve quelques excellents poèmes individuels ou si les poètes créent une tension créative à l'intérieur de chacun, ne peut-on pas dire que cette tentative de faire des poèmes en collectivité apporte des fruits?

## CONCLUSION

Les caractéristiques propres à la poésie la plus courte, le haïku, que Kuwabara ne voulait pas, dans le "Deuxième art", considérer comme des valeurs purement littéraires, nous révèlent au contraire des aspects des plus modernes de la poésie. D'abord la brièveté même de la forme s'adapte bien à la vie d'aujourd'hui où les moyens de communication prennent une forme de plus en plus brève et universelle. Ce que les poètes perçoivent dans le cours du temps transcende finalement le temps quand les choses sont dépouillées à l'extrême.

Kuwabara critiqua le fait que le haïku a souvent besoin d'explications supplémentaires pour que les lecteurs puissent comprendre le sens du poème et qu'en conséquence il ne peut pas toujours être une oeuvre complète. Cet aspect laisse cependant place à un dialogue entre l'auteur et les lecteurs. Je crois quand même que le poème qui ne nécessite pas d'explications complémentaires est plus complet, car les explications ne sont qu'une partie du dialogue avec le lecteur. Les lecteurs ne sont pas obligés de revivre les sentiments du poète exactement de la même façon, comme Kuwabara le dit. Le reste de l'énoncé de dix-sept syllabes qui demeure dans le silence laisse les lecteurs se promener librement dans l'univers du poème. Dans cet espace silencieux, la poésie courte permet ainsi aux lecteurs d'adopter une perspective contemporaine.

Ooka Makoto accueille positivement le côté populaire de la poésie courte que Kuwabara critiquait le plus sévèrement, en la nommant "*utage*". Sous l'influence de l'individualisme occidental Masaoka Shiki modernisa la poésie courte en tant qu'écriture individuelle. La perspective d'Ooka nous montre cependant l'expression de soi qui prend plus d'ampleur dans la création collective. Il n'y

a pas de Bashô dans toutes les réunions d'études de poésie mais grâce aux critiques mutuelles sur les oeuvres en répétition, naissent des poètes de qualité. Les témoignages du *renshi* et du *renga* qu'il nous relate sont convaincants.

Après le "Deuxième art", les poètes contemporains abordent souvent les sujets politiques et sociaux dans la poésie traditionnelle.

*J'ai gardé le secret sous l'idéologie que le pays m'imposait.  
Ah, mon coeur qui maintenant déteste la guerre!*<sup>54</sup>

*(Yo wo agetshi sisô no naka ni mamorikite  
ima koso sensô wo nikumu kokoro yo)*

*Kondô Yoshimi "Hokori fuku machi"(La ville où tombe des poussières)*

*Un papillon est tombé,  
Un bruit assourdissant de la période de congélation.*

*(Chô ochite dai-onkyô no kehhyô-ki)*

*Akazawa Akio "Ten no ookami"(Le loup du ciel)*

Les auteurs de ces deux poèmes décrivent bien la colère ressentie contre la guerre de deux façons différentes, mais pleinement dans la capacité de la forme courte. Evidemment on ne peut pas savoir leurs idées plus précisément. Même si les auteurs voulaient y mettre leurs opinions, il serait impossible de le faire sous cette forme de poème si limitée. C'est sur ce point que Kuwabara se pose la question de la valeur de la poésie de forme courte.

---

<sup>54</sup>Traduit du japonais par l'auteur.

Mais je crois que cette question peut s'étendre jusqu'au rôle de la poésie en tant que tel. Car la poésie décrit directement les sentiments de l'auteur. Si on veut vraiment clarifier ses idées et ses sentiments entourés du contexte, il faudrait choisir le medium de la prose comme beaucoup d'écrivains l'ont fait en tournant le dos à la poésie à mi-chemin de leur carrière. Cela ne signifie pas que la prose est un medium supérieur. C'est le destin de la poésie qui bénéficie d'une plus grande liberté ne donnant pas d'explications sur les détails des choses.

On peut ajouter sous l'aspect moderne du haiku la rapidité de changement de l'image effectué notamment par la technique du "*kireji*". Dans le poème de Akazawa illustré précédemment, on peut voir à chaque coupure de 5, 7 et 5 syllabes des changements soudains d'image. Puisqu'il n'y a que 17 syllabes dans le haiku, cette technique de développement de la poésie est nécessaire. Quel autre genre d'écriture peut donner cette force de l'image et du développement qui se transforment si rapidement? En ce sens la longueur de la poésie courte n'est pas un défaut, au contraire elle devient une force en poésie.

Dans les années 60 et 70 les grands poètes du tanka et du haiku comme Tsukamoto Kunio et Okai Makoto prédisaient la disparition imminente de cette sorte de poésie. Je ne vois plus aujourd'hui ce genre de discours. Je ne peux pas cependant écarter complètement l'idée que c'est un signe de confiance nationaliste soutenue par une force économique. Mais je vois également que c'est un signe que les Japonais commencent finalement à analyser la poésie à partir de leur propre perspective et non de celle empruntée à l'Occident. Actuellement bon nombre de jeunes poètes dans la vingtaine et la trentaine sont confiants d'écrire sous la forme de poésie courte. La poésie soutenue par la jeune génération peut certainement développer des choses plus nouvelles.

Il y a beaucoup de poètes contemporains à l'extérieur du Japon qui empruntent la forme de la poésie courte dans leur écriture. Ce n'est plus pour le goût de l'exotisme comme on voit souvent dans les peintures des siècles passés. Le poète canadien Gilles Vigneault qui chante le vent et la mer, compose aussi des poèmes inspirés de cette forme. Quand je lui ai demandé pourquoi il empruntait ce style, il m'a répondu " C'est comme un boyau d'arrosage, s'il y a le moindre trou, l'eau jaillit." C'est le charme de cette poésie d'être si condensée.

*Un croissant de lune  
 Au jardin désert.  
 La dernière prune.  
 Aura froid, l'hiver.*

*Gilles Vigneault, "Nuit" dans le "Bois de marée"*

Nous pouvons remarquer plusieurs techniques du haïku dans ce poème de Vigneault qui décrit un paysage d'automne. D'abord, le poème se compose de versets de cinq syllabes. Le poète applique la technique du "*kireji*" pour un développement soudain du poème. Cependant on peut remarquer aussi quelques caractéristiques qu'on ne voit pas dans les haïku composés par les poètes japonais. On ne sait pas exactement le sujet du verbe avoir de l'expression "Aura froid" à cause de la ponctuation après le mot "prune". Mais par l'atmosphère du poème je pense quand même que c'est la "prune". Le poète a une affection spéciale envers la prune qui reste seule sur l'arbre et utilise une expression qu'on utilise normalement pour une personne "avoir froid". Cette personnification du fruit nous montre paradoxalement une distance claire entre l'objet et le poète, contrairement aux poètes japonais qui en général se confondent avec les objets mêmes. L'utilisation du mot "l'hiver" est aussi différente de celle propre au haïku. Le sens du mot "l'hiver" s'exprime probablement "quand l'hiver vient". Un seul mot "l'hiver" placé à la fin du poème ressemble *au kireji* mais il est plus explicatif.

Nous avons vu que la poésie courte traditionnelle se modernise en s'inspirant de la poésie occidentale, mais ces derniers s'enrichissent aussi par la rencontre avec la poésie courte japonaise et nous montrent également d'autres possibilités que le tanka et le haïku traditionnels n'ont pas.

Octavio Paz croit que le haïku deviendra une force de critique pour les poètes d'une poésie malade et d'une société malade.<sup>55</sup> Ooka Makoto s'aperçoit aussi que la création d'un *renga* et d'un *renshi* cause parfois un effet semblable à une thérapie psychologique chez les poètes participants. Pour que la poésie se renouvelle dans la société contemporaine, il faut quelle qu'en soit la forme, toujours ajouter au rythme du poème les sensibilités de son temps. La poésie courte à cause de son caractère bref a plutôt de la facilité à apporter le changement.

---

<sup>55</sup>P. 252 "Los signos en rotación y otros ensayos".

## Bibliographie

### Oeuvres critiques en langues étrangères

- Bonneau, Georges, "Le problème de la poésie japonaise" Librairie Paul Geuthner, Paris, 1938.
- Japan P.E.N.Club "A Survey of Japanese Literature Today", Kodansha International Ltd., 1984.
- Julien, François, "La Valeur Allusive" Ecole Française d'Extrême-Orient, Paris, 1985.
- Munier, Roger, "Haiku", Fayard, 1978.
- Ooka Makoto "Poésie et poétique du Japon ancien" traduit par Dominique Palmé, Maisonneuve et Larose, 1995.
- Ooka Makoto "Poèmes de tous les jours" traduit par Yves-Marie Allieux, Editions Philippe Picquier-Unesco, 1993.
- Paz Octavio, "Los signos en rotacion y otros ensayos", Alianza Editorial, 1971.
- Sieffert, René "La littérature japonaise" Publications orientalistes de France, 1973.

### Oeuvres critiques en japonais

- Kuroko, Kazuo, "Kotoba to Ishiki no kakuchô" dans le "Nihon bungaku Kôza vol. 10", Taishûkan-shoten, 1980.
- Kuwabara, Takeo, "Dai-2 geijutsu", Kôdansha, 1995, Tokyo.
- Masaoka, Shiki, "Utayomi ni ataeru sho" Hirai Shôbin "Yûki-teikei", Iizuka-shoten, 1982.
- Nosaka, Nobuhiko, "7-5-chô no nazo wo toku - Nihongo rizumu Kobayashi, Kyôji "Haiku to iu asobi
- Noyama, Yoshimasa "Shiika no kindai" dans le "Nihon bungaku kôza" vol. 10 rassemblé par Nihon
- Ooka, Makoto, "5-on to 7-on no Shigaku", Benesse Corporation, 1996.
- Ooka, Makoto, "Dai 2 geijutsu-ron 50nen" dans le "Kokubungaku" 41-3.
- Ooka Makoto, "Michikusa" Sekai-Bunkasha", 1997.
- Ooka Makoto, "Koten no Kokoro", Yumanite, 1983.
- Sawa, Masahiro "Shintai shi-shô no shutsugen" dans le "Nihon bungaku kôza Vol.10", Taishûkan-shoten, 1988.
- Toyama, Shigehiko, "Shôryaku no bungaku", Chûkô-bunko, 1993.
- Tsubouchi, Toshinari, "Haiku no yûmoa", Kôdansha-sensho, 1994.
- genron", Taishûkan, 1996.
- Tsubouchi, Toshinari, "Kindai haiku-shi no nazo" dans le "Kokubungaku", 41-3.

- Ueda, Makoto, "Modern Japanese Tanka", Columbia University Press, 1996.  
 Yamashita Kazumi, "Nihon bungaku ni okeru bi no kôzô" édité par Kuriyama Riichi, Yûzankaku-shuppan, H3(1990).  
 Yamamoto Kenkichi, "Manyô Shûka Kanshô", Kôdansha-bunko, 1987  
 Yoshimoto, Takaaki, "Yoshimoto Takaaki zen-chosaku-shû 5" Keisôsha, S.53(1978), Tokyo

### **Oeuvres poétiques**

- Hagiwara Sakutarô, "Nihon Shijin Zenshû 14" Shinshô-sha, S.41 (1966).  
 Ishikawa, Takauboku, "Nihon shijin zenshû" vol.8, Shinchô-sha, S.42 (1967).  
 Itô, Sachio, "Nihon no shiika", vol.6, Chûôkôron-sha, S49(1974).  
 Kitahara, Hakushû, "Nihon shijin zenshû", vol.7, Shinchô-sha, S.49(1974).  
 Masaoka, Shiki, "Nihon no shiika" vol.3, Chûôkôron-sha, S49(1974).  
 Mizuhara Shion, "Marôdo" Kawadeshobô-shinsha, 1997.  
 Nagatsuka, Takashi, "Nihon no shiika", vol.6, Chûôkôron-sha, S49 (1974).  
 Okai, Takashi, "Okai Takashi kashû" Tanka-kenkyûsha, H5 (1993)  
 Saito, Mokichi, "Nihon shijin zenshû" vol.10, Shinchô-sha, S.42 (1967).  
 Shimazaki, Tôson, "Nihon no Shiika - Shimazaki Tôson" vol.1, Chûôkoron-sha, S.49 (1974).  
 Taneda, Santôka, "Santôka chosaku-shû, Chôbun-sha, 1996.  
 Tawara Machi, "Salada kinenbi", Kawadeshobô-shinsha, 1987.  
 Tawara Machi, "Kaze no tenohira", Kawadeshobô-shinsha, 1991.  
 Tawara Machi, "Chokorêto kakumei", Kawadeshobô-shinsha, 1997.  
 Tsukamoto, Kunio, "Tsukamoto Kunio kashû", Tanka-kenkyûsha, 1996.  
 Yosano, Tekkan, "Nihon no shiika" vol.6, Chûôkôron-sha, S49(1974).  
 Yosano, Akiko, "Nihon no shiika" vol.6, Chûôkôron-sha, S49(1974).  
 Yoshii, Isamu, "Nihon shijin zenshû", vol.6, Shinchô-sha, S.49(1974).  
 Vigneault, Gilles, "Bois de marée", Nouvelles éditions de l'Arc, 1992  
 Wakayama, Bokusui, "Nihon shijin zenshû", vol.6, Shinchô-sha, S.49 (1974).

## Glossaire

Vocabulaire spécialisé

<b>bungo(tai)</b> 文語(体)	style du japonais écrit
<b>bussokusekika</b> 仏足石歌	poème formé de 5-7 5-7 7-7 syllabes.
<b>chôka</b> 長歌	poème formé de 5-7-5 5-7 syllabes dans lequel on répète plusieurs fois un verset de 5-7 syllabes et on finit par un verset de 7 syllabes.
<b>daiei</b> 題詠	création d'un poème à partir d'un sujet donné.
<b>gendaishi</b> 現代詩	poème contemporain de style libre
<b>haiku (haikai)</b> 俳句(俳諧)	poème formé de 5-7-5 syllabes.
<b>hokku</b> 発句	les 5 premières syllabes d'un poème court.
<b>honkadori</b> 本歌取り	technique du tanka qui emprunte des extraits de poèmes anciens.
<b>kakekotoba</b> 掛け言葉	mot à double sens
<b>kami-no-ku</b> 上の句	les 5-7-5 premières syllabes du tanka
<b>kana</b> 仮名	syllabaire de la langue japonaise créé à partir de caractères chinois.
<b>kanji</b> 漢字	caractères chinois utilisés dans la langue japonaise.
<b>kigo (kidai)</b> 季語(季題)	mot de saison
<b>kindaishi</b> 近代詩	poème moderne de style libre.
<b>kireji</b> 切れ字	technique du haiku pour rythmer et développer un poème.
<b>kôgo(tai)</b> 口語(体)	style du japonais parlé.
<b>kyû-kana</b> 旧仮名	écriture ancienne du syllabaire japonais.
<b>makura-kotoba</b> 枕言葉	mot d'oreiller
<b>Meijiishin</b> 明治維新	restauration d'Etat commencée en 1868
<b>Masurao-buri</b> ますらおぶり	style de poème masculin utilisé dans le Manyôshû
<b>Myôjô</b> 明星	nom du groupe et revue de ce groupe créé par Yosano Tekkan.
<b>mukigo (mukidai)</b> 無季語	poème qui ne contient pas de kigo.
<b>Negishi-kukai</b> 根岸句会	groupe d'études de haiku formé autour de Masaoka Shiki.
<b>Negishi-tankakai</b> 根岸短歌会	groupe d'études de tanka formé autour de Shiki.

renga 連歌	poème qui répète 5-7-5 et 7-7 syllabes créé par plusieurs personnes .
renshi 連詩	poème de création collective inspiré du renga mais composé de poèmes de style libre.
sedôka 旋頭歌	poème formé de 5-7 7 5-7 7 syllabes.
senryû 川柳	poème formé de 5-7-5 syllabes à caractère cocasse.
shimo-no-ku 下の句	les 7-7 dernières syllabes d'un tanka.
tanka (waka) 短歌(和歌)	poème formé de 5-7-5 7-7 syllabes.
yojô 余情	résonance d'un poème

#### Principales oeuvres citées dans ce mémoire

**Araragi**, une revue créée par Itô Sachio (1864-1913)

**Cosmos**, une revue créée par Miya Shûji (1913-1986)

**Deuxième Art** écrit par Kuwabara Takeo (1904-1988)

**Hototogisu (Cocou)** une revue créée par Takahama Kyoshi (1874-1959)

**Ichiaku no suna (Une poignée de sable)** écrit par Ishikawa Takuboku (1886-1913)

**Jashûmon (La porte de la religion étrangère)** écrit par Kitahara Hakushû(1885-1934)

**Kanajo**, la préface du Kokinshû écrit par Kino Tsurayuki (? -945)

**Kojiki** , le premier écrit conservé encore au Japon, paru en 712.

**Kokinshû** , la deuxième anthologie d'Etat, parue en 905.

**Manyôshû** , la première anthologie d'Etat parue en 759

**Midaregami (Cheveux décoiffés)** écrit par Yosano Akiko (1878-1942)

**Mirai (L'avenir)** une revue créée par Kondô Yoshimi (1931- )

**Murasaki (Violet)** écrit par Yasano Tekkan (1873-1935)

**Okuno hosomichi (La sente étroite du bout du monde)** écrit par Matsuo Bashô (1644-1694)

**Omokage (Allusion)** , un recueil de poèmes traduits paru en 1889

**Oriori no uta (Poèmes de tous les jours)** écrit par Ooka Makoto (1931- )

**Salada kinenbi (Anniversaire de salade)** écrit par Tawara Machi (1962- )

**Shakkô (Lumière rouge)** écrit par Saitô Mokichi (1882-1950)

**Shin-Kokinshû** une anthologie d'Etat parue en 1205.

**Shintai-shishô** un recueil de poèmes traduits paru en 1882

**Sômokutô** écrit par Taneda Santôka(1882-1940)

**Ten no Ookami (Loup du ciel)** écrit par Akazawa Akio

**Umi no koe (La voix de la mer)** écrit par Wakayama Bokusui (1885-1928)

**Utayomi ni ataeru sho (Livre pour les poètes du tanka)** paru en 1898, écrit par Masaoka Shiki  
(1867-1902)

**Wakana-shû (Recueil des feuilles tendres)** paru en 1898, écrit par Shimazaki Tôson (1872-1943)

**Zoku Akegarasu (Suite du "Corbeaux du matin)** écrit par Yosano Buson (1716-1783)